كتب الأدب والنقد

من قضايا التراث العربي

دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة

الشعر والشاعر

دكتور
فتحي أحمد عامر
أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب - جامعة الزقازيق

الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية
جلال حزي وشركاه

كتب الأدب والنقد

من قضايا التراث العربي

دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة

الشعر والشاعر

دكتور
فتحي أحمد عامر
أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب - جامعة الزقازيق

الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية
جلال حزي وشركاه

الاهــداء

★ ولدى وائل :

★ أهدى إليك هذا الكتاب :

★ لأنى وَجَدْتُ فيك الصديقَ المخْلصَ الأمينْ .

★ فى وقْتٍ عَزَّتْ فيه صداقةُ الرجال .

★ ولأنّى أثْقَلْتُ كاهلَك الغضّ بمسئوليات كبار .

★ فلم يضْجَر لها كاهلُكَ فى يوم من الأيام .

★ ولأنّى طالعتُ فى جبينكَ المتلألىء بالطهْر .

★ سطورًا وضيئةً من الأمل فى المستقبلْ .

أبــوك

﴿ بسم الله الرحمن الرحيم ﴾

مقدمـــة

هذا هو الكتاب الثانى : من قضايا النقد العربى : نتّخذ فيه النصوص التراثية محورا لدراستنا ، ونقف وقفات تطول حينا ، وتقصر حينا على حسب ما تفجّره تلك النصوص من مشكلات ومسائل ، تدل دلالة قوية على حياة أصحابها ، واستمراريّة تفكيرهم ، وإسهامهم بنصيب وافر فى خدمة العلم والأدب . ولسنا ندّعى لأنفسنا خصوصية فى دراسة هذه النصوص ، فقد سبقنا إليها طائفة من أهل البحث والنظر تأمّلوها ودرسوها على قدر ما أتاحت لهم مقدراتهم وظروفهم ، وقال كل منهم كلمة لوجه لله والعلم ، لا ينشد إلا الحقيقة التى تجلّى وجه تراثنا ، ولا يبغى إلّا أن ينظر إليه بمنظار العصر ، عساه يستخرج من أعماقه ما يكون زادا للأجيال المتعاقبة . ولا تزال قضايا التراث كثيرة متشعبة تحتاج إلى مزيد من جهد الدارسين أولى العزم والبصيرة ، فهى كنوز رائعة من الفكر ، تقتضى تكاتف الجهود ، والتعاون المثمر ، والدأب والمثابرة ، حتى يصل البحث العلمى من خلال هذه الروائع القديمة إلى ملامح شخصيتنا الحقيقية ، وأصولنا الخالدة . وليكن فى بال قارئى أن النصوص التى وقفت بين يديها فى كتابى « النقد والناقد » غير النصوص التى وقفت أتملّاها وأستنطقها فى كتابى « الشعر والشاعر » .

ليست هناك نصوص مكرّرة ، اللّهم إلا إذا اقتضى موقف معين جزءا أو فقرة من نصّ لغرض الاستشهاد على فكرة أو مسألة ، ولم يحدث هذا إلا فى مواضع محددة ، لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة .

ويبقى بعد ذلك لكل كتاب من هذين شخصيته المستقلة بنصوصه ومسائله وقضاياه .

ولقد بذلت أقصى الجهد فى سبيل أشرف غاية يسعى إليها طلّاب العلم من أمثالنا ، فإن يكن التوفيق صاحبى وحليفى فالحمد لله الذى هدانا لهذا وماكنا لنهتدى لولا أن هدانا لله .

وإلا فقد عانيت ما عانيت ـــ سنين متتابعة ـــ ولم أدّخر وسْعا فى القيام بواجبى ، حّبا فى العلم والبحث وجلاء الحقيقة .

ويشتمل هذا البحث على فصول أربعة .

أولها يقف عند الشاعر ودواعي الشعر .
وثانيها يقف وقفة متأنية مع الآمدى والشعر .
وثالثها يقف عند القاضى الجرجانى والشعر .
ورابعها يقف أمام مبادىء عمود الشعر بين الجرجانى والمرزوق .

« ربنا لاتُؤَاخِذْنَا إنْ نسينا أَوْ أخطأنا ، ربنا ولا تحملْ علينْا إصْرًا ، كما حَمَلْتَهُ على الذّين من قبلنَا ، ربَّنا ولا تحمِّلْنا مالا طاقةَ لنا به ، واعف عنَّا ، واغفرْ لنا ، وارحْمنا ، أَنْتَ مَوْلَانا ، فانصرْنا على القوم الكافرين » .

فتحى احمد عامر

الفصل الأول

الشاعر ودواعي الشعر

ـ ١ ـ

يقول ابن قتيبة :

] وللشعر دواع تحثُّ البطيءَ ، وتبعثُ المتكلِّفَ ، منها الطمعُ ، ومنها الشوْقُ ، ومنها الشرابُ ، ومنها الطربُ ، ومنها الغضبُ .

وقيل للحطيئة : أى الناس أشعرُ ؟ فأخرج لساناً دقيقاً كأنّهُ لسانُ حيَّة ، فقال : هذا إذا طمع .

وقال احمدُ بنُ يوسفَ الكاتب لأبى يعقوبَ الُخَرُيمىّ : مدائحك لمحمّد بن منصور بن زياد ، يعنى كاتبَ البرامكة ، أشعرُ من مراثيك فيه وأجود ، فقال : كناّ يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعملُ على الوفاء ، وبينهما بوْنٌ بعيد .

وهذه عندى قصّةُ الكُمْيتِ فى مدحه بنى أمّيةَ وآل أبى طالبِ ، فإنّهُ كان يَتَشَيَّعُ ، وينحرفُ عنِ بنى أمّيةَ بالرأْيِ والهوى ، وشعره فى بنى أمّيةَ أجود منه فى الطالبيّينَ ، ولا أجدُ عّلةَ ذلك إلاّ قوّة أسباب الطمع ، وإيثار النفس لعاجلِ الدنيا على آجل الآخرة . وقيلَ لكثيّر : يأبا صخرٍ كيف تصنعُ إذا عسُر عليك قولُ الشعر ؟ قال : أطوف فى الرِّباع المخلية ، والرياض المعشبة ، فيسهل علىّ أرصَنُهُ ، ويسرعُ إلىّ أحسنه . ويقال أيضا : إنه لم يُستَدْعَ شاردُ الشعر بمثل الماء الجارى ، والشرف العالى ، والمكان الخضِرِ الخالى [[1] .

لم يقف ابن قتيبة فى نصوصه النقدية التى صدّر بها كتابه « الشعر والشعراء » عند تعريف منطقى محدّد للشعر ، وإنما شغل نفسه فى تلك المقدمة بما يتعلق به من مثيرات ودوافع ، وموضوعات وفنون ، وأقسام واتجاهات ، فهى نصوص توصيفية تقريرية تثير كثيرا من القضايا والمسائل النقدية التى لايزال لها صداها المؤثر فى النقد المعاصر .

فالدوافع النفسية ضرورية لإثارة الشاعر ـــ عند ابن قتيبة ـــ حول تجربة من تجاربه ، أو قضية من قضاياه ، أو موقف من مواقف الحياة ، أو منظر من مناظر الطبيعة .

---

(١) الشعر والشعراء : تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ١٣٨٦ هـ ـــ ١٩٦٦ م ج١ دار المعارف بمصر . ص ٧٨ ـــ ٧٩ .

لابدّ من دافع إذن يدفع الشاعر إلى الشعر ، ويدفع الشعر من خلال الشاعر إلى أن يكون تعبيرا عما يحسه فى وجدانه ، وما يعتمل فى خاطره .

التأثير إذن ضرورى ، ليتولد الانفعال فى نفس الشاعر بتجربة ما ، أو موقف ما ، فالطمع فى العطاء ، والشوق إلى الأحبة ، والشراب ، والطرب ، والغضب ، والرجاء والوفاء ، والماء الجارى ، والشرف العالى ، والخضرة اليانعة ، والطبيعة الباسمة ، كلها دوافع نفسية تثير الانفعال ، وتبعث الشعر ، ومن غير دافع من هذه الدوافع تبقى ملكة الشعر خامدة فى وجدان صاحبها لا تثير ولا تثار .

ويؤكد ابن قتيبة قيمة هذه الدوافع وأثرها فى الإبداع الشعرى عن طريق الأمثلة والنماذج التى يسوقها ، فيذكر قول الأحوص :

وأشرفتُ فى نشْزٍ من الأرض يافع وقد تشعفُ الأيْفاعُ مَنْ كان مُقْصَدا(1)

ويعلق عليه بقوله : وإذا شعفته الأيْفاعُ مَرَتْهُ واستدّرته .

ويذكر قول عبد الملك بن مروانَ لأرطاةَ بن سُهَيّة : هل تقول الآنَ شعرا ؟ فقال : (كيف أقول وأنا) ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب ، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه وقيل للشنْفرى حين أسِرَ : أنشدْ ، فقال : الإنشاد على حين المسرّة .

ومن ثمّ لا يواتى الشعر الشاعر فى كل أوقاته ، ولا فى كلّ حالاته ، بل هناك حالات خاصة يستمدّ فيها الشاعر من فيض خاطره ، ووحى إلهامه ، وتدفق قريحته ، وهناك حالات كثيرة لا يستطيع أن يقع على بيت واحد من الشعر ، لانعدام الدوافع التى تدفع إلى عملية الابداع :

---

(1) النشر : المرتفع من الأرض ، واليافع المرتفع المشرف أيضا كاليفع ، وجمع اليفع أيفاع ، تشعفه : تذهب بفؤاده ، والمقصد بضم الميم وفتح الصاد : الذى أصابه السهم أو الرمح فمات مكانه : أنظر هامش ص ٥٢٠ من الشعر والشعراء ، وانظر القاموس المحيط : مادة (النشر) ج ٢ ط ٢ /١٣٧١ ه ـــ ١٩٥٢ م ، ومادة (اليفع) ج ٣ / ١٠٥ ، ومادة (الشعفة) ٣ ١٦٤ ، ومادة (القصد) ج ١ / ٣٣٩ ـــ ٣٤٠ .

— ٢ —

[« وللشعر تاراتٌ » يبعد فيها قريبه ، ويستصعب (فيها) ريِّضه ، وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل والمقامات والجوابات ، فقد يتعذر على الكاتب الأديب ، وعلى البليغ الخطيب ، ولا يعرف لذلك سبب ، إلا أن يكونَ من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غمّ »][1].

إن ابن قتيبة يشير إلى معنى الارتياح النفسىّ الذى يستروح فى ظلاله الشاعر ، وتتهيأ قريحته لقول الشعر ، فلا يعكر عليه صفو وجدانه عامل مادىّ ، أو عامل معنوى . ولعله يريد بذلك ساعات الصفاء الروحى ، عندما تسيطر عليه حالة من التصوّف ، يجد نفسه عندها مستغرقا فى فكرة من الأفكار التى تلحّ عليه .

من هنا فهو يختار للشعر أوقات « يسرعُ فيها أتيّهُ ، ويُسْمَح فيها أبيّهُ ، منها أول اللّيل قبل تغشّى الكرى ، ومنها صدر النهار قبل الغداء ، ومنها يوم شرب الدواء ، ومنها الخلوة فى الحبْس والمسير » « ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب »[2].

وأنا أرى أن التوفيق جانب ابن قتيبة فى هذه الفكرة الأخيرة التى تحدّد أوقات تنساب فيها خواطر الشاعر ، ويفيض وعاء شعره ، لأن الشعر تدفق تلقائى لا يعرف وقتا محدّدا ، إنه أشبه بعملية المخاض الذى لا يحسب له حساب وقت معين ، ومتى احترقت التجربة فى بوتقة الوجدان ، تصاعدت زفراتها شعرا ، فى أى وقت من الأوقات ، أو أى مكان من الأمكنة ، وتبقى لابن قتيبة حالة التهيؤ أو الصفاء أو الشفافية التى تسيطر على كل مناحى الجسد ، ويبقى الجسد خاضعا لأثرها إلى حد كبير ، وهنا تنتظم المعانى الشعرية وتتسق ، وتستجيب لها الكلمات مؤتلفة فى سلك من النظم ، لتبرز رَوْعَتَها وبهاءها .

كما تبقى لابن قتيبة فكرة الدوافع ، وهى فكرة نفسية فى صميمها وحقيقتها ، وابن قتيبة إنما وصل إلى قيمة الدوافع وأثرها فى نتاج الشعر عن طريق ثقافته المتعدّدة ، وتجاربه الطويلة ، ومعاناته المتواصلة فى مجال البحث والتأليف .

---

(١) الشعر والشعراء / ٨٠ .

(٢) السابق / ٨١ .

وهو لا يقصد بهذا المضمون النفسيّ اللازم فى عمل الشعر وضع نظرية نفسية ، أو إقحام شيء خارج عن الأدب عليه ، وإنما أراد أن يؤكد صلة الشعر بالنفس والوجدان ، وتلك حقيقة قديمة وحديثة ، لا نزال نرى صداها فى دراسات الأدب والنقد المعاصرين حول المذاهب التفسيرية لكل منهما .

فالأدب موضوعه الأنسان فى ذاته كما يقول الدكتور محمد مندور ، وفى استجابته لما حوله ، وهو فى هذا شبيه بعلم النفس ، ولكن علم النفس يتناول الظواهر العامة ، أما الأدب فهدفه الأول إدراك العنصر الفرديّ المميز لكل إنسان عن أخيه الأنسان .

والباحث فى علم النفس مثلا يتحدث عن الخيال أو العاطفة أو الغريزة كظواهر عامة تشمل الأنسانية كلها ، أما الأديب فإن كان شاعرا تغنى بإحساسه الخاص ، وإن كان قصصيا صوّر شخصيات يبرز ما فيها من أصالة ، حتى إنه ليفرق بين أنواع الشخصيات التى تشترك فى لون واحد عام .

فاستخدام علم النفس فى نقد الأدب يجب أن يتم فى حذر ، لأنك بذلك قد تذهب بالأصالة الموجودة فى العمل الأدبى ، وعلم النفس قد يساعد فى فهم نفسية الكتاب وتحليل الشخصيات الروائية التى يخلقها اولئك الكتاب(1) .

والعلاقة بين النفس والأدب لا تحتاج إلى إثبات ، كما يذهب إلى ذلك العالم الفذّ الدكتور عز الدين إسماعيل ، فى كتابه القيم « التفسير النفسيّ للأدب » والذى نشرته دار المعارف ١٩٦٣ م وكل ما تدعو الحاجة إليه هو بيان العلاقة بينهما وشرح عناصر هذه العلاقة ، فالنفس تصنع الأدب ، والأدب يصنع النفس ، وإن حقيقة هذه العلاقة ليست كشفا جديدا للأنسان الحديث ، لأنها موجودة وقائمة منذ أن استطاع الأنسان التعبير عن ذاته ، ومن المؤكد أن كثيرين من النقاد والبلاغيين العرب قد لمسوا مظاهر هذه العلاقة على نحو أو آخر ، وفى النهضة الحديثة بدأ التطور الحقيقى للنظر فى تلك العلاقة . وتحديد معالمها تحديدا علميا واضحا .

ويرتبط بفكرة الدوافع عند ابن قتيبة فكرة الصدق فى التعبير عما تكنه النفس فى كل حالة من حالات الدواعى التى تحثّ البطيء ، وتبعث المتكلّف ، كالطمع والشوق ، ما دامت هذه الدواعى دافعة إلى عمل الشعر ، مخرجة للشاعر من حالة الوعى إلى حالة اللاوعى .

هذا الارتباط فى ذهن ابن قتيبة يسوقه إلى ألوان من التقرير التى لا تحسب له ، بل

---

(1) فى الأدب والنقد ، ط ١ ١٣٦٨ هـ — ١٩٤٩ م لجنة التأليف والترجمة والنشر . ص ٣٩ وما بعدها

عليه لأنه يتناول الشعر فى معانيه وألفاظه ، وظروف إنشائه ، وعوامل اختيار الجيّد منه بطريقة فيها كثير من التعميم ، وكثير من الذاتية ، أو تحكم الذوق المفرد ،وكأنه يقرر مسائل قد فرغ من بحثها .

فليس كل الشعر عنده يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى ، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب متعددة منها :

الإصابة فى التشبيه : كقول القائل فى وصف القمر :

بدأْنَ بنا وابن الليالى كأنّهُ حُسَامٌ جَلَتْ عنه القُيُونُ صَقيلُ
فما زلتُ أفنى كل يوم شبابه إلى أن أتتك العيسُ وهو ضئيلُ

ومنها خفة الروىّ : كقول الشاعر :

ولو أُرْسِلْتُ من حبِّكِ مَبْهُوتاً من الصِّينْ
لوافيتك قبل الصبح أو حينَ تصلّين

وقد يختار ويحفظ ، لأن قائله لم يقل غيره ، أو لأن شعره قليل عزيز ، كقول عبد الله ابن أبىّ بن سَلُول المنافق :

مَتَى ما يكنْ مولاك خصْمَكَ لاتزلْ تَذِلّ ويعلوكَ الذينَ تُصَارِعُ
وهل ينهضُ البازى بغير جناحه وإن قُصّ يوما ريشُهُ فهو واقِعُ

وقد يختار ويحفظ ، لأنه غريب فى معناه كقول القائل :

ليس الفتى بفتىً لا يُستَضَاءُ به ولا يكونُ له فى الأرض آثارُ

وكقول آخر فى مجوسىٍّ :

شهدتُ عليكَ بطيب المشاشِ وأنك بَحْرٌ جوادٌ خضَمّ
وأنك سّيدُ أهل الجحيم إذا ما ترديتَ فيمن ظَلم
قرينٌ لهامانَ فى قَعْرِها وفرعونَ والمكتنى بالحكم

يريد أبا جهل بن هشام ،فإن أصل كنيته « أبو الحكم »وقد يختار ويحفظ أيضا لنبل قائله : كقول المهدى :

تفاحة من عند تفّاحة جاءتْ فماذا صنعتْ بالفؤاد
والله ما أدرى أأبصرْتها يقظانَ أم أبصرتها فى الرقاد

وكقول الرشيد :

النفس تطمع والأسبابُ عاجزةٌ ... والنفسُ تهلك بين اليأس والطمع

وكقول المأمون فى رسول :

بعثتك مشتاقاً ففزْتَ بنظرة ... وأغفلتنى حتى أسأتُ بك الظنّا
وناجيْتَ مَنْ أهْوَى وكنت مُقرَّباً ... فيا ليت شعرى عن دنوِّك ما أغنى
وردَّدْتَ طرْفا فى محاسن وجهها ... ومتَّعْتَ باستمتاع نَغْمَتِها أذُنا
أرى أثرا منها بعْينَيْكَ لم يكنْ ... لقد سرقتْ عيناك من وجهها حُسْنا(١)

وعلى الرغم من حسن اختيار ابن قتيبة للنصوص فى المناحى التى يختار من أجلها الشعر ، ويحفظ ، فإنها لا تقف عند هذا الحدّ ، ولا تتوقف عندما توقف عنده ، ويبدو أثر الذوق الفردىّ لابن قتيبة واضحا من خلالها ، فهو ذوق العالم الفقيه السنىّ الذى يستمسك بمآثر الأخلاق ، ويتعلق بالقيم الدينية ، والنماذج الفاضلة ، وليست هذه هى كل مقاييس النقد والأدب ، وقد وقفنا فى كتابنا « النقد والنقاد » عند هذه القضايا النقدية من وجهة نظر النقد العربى القديم ، والنقد العربى الحديث ، والنقد الغربى وبخاصة موقف كل من ابن طباطبا وقدامة .

هذا التحديد الصارم الذى حدّده ابن قتيبة لمسار الشعر هو الذى جعله يقع فى ثنائية اللفظ والمعنى ، تحت ما سمّاه بأقسام الشعر :

فهو عنده أربعة أضرب : ضرب منه حسن لفظه ، وجاد معناه ، كقول القائل فى بعض بنى أمية :

فى كفّه خيزرانٌ ريحُهُ عَبِقٌ ... من كفِّ أرْوَعَ فى عرنينه شمَمُ

ويعلق عليه بقوله : لم يُقَلْ فى الهيبة شىء أحسن منه .

وكقول أوس بن حجر :

أيتها النفسُ أجملى جَزَعا ... إنّ الذى تحذرين قد وقعا

---

(١) الشعر والشعراء : ٨٤ وما بعدها .

ويعلّق عليه بقوله :

لم يبتدىء أحد مرثيةً بأحسنَ من هذا

وكقول أبى ذؤيب :

والنفسُ راغبة إذا رَّغبتها وإذا تُرَدُّ إلى قليل تقنع

يقول : حدثنى الرياشىُّ عن الأصمعىّ ، قال : هذا أبدع بيت قالته العرب .

وكقول حُميد بن ثور :

أرى بصرى قد رابنى بعد صحّة وحسبك داءً أن تصحَّ وتَسْلَما

يقول : ولم يقل فى الكبر شىء أحسن منه .

وكقول النابغة :

كلينى لهمٍّ يا أُمَيْمَةُ ناصب وليلٍ أقاسيه بطىء الكواكب

يقول : لم يبتدىء أحد من المتقدمين بأحسن منه ، ولا أغرب .

وضرب منه حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى ، كقول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسَّح بالأركان من هو ماسح

وشُدَّتْ على حُدْب المهارىِ رحالنا

ولم ينظر الغادى الذى هو رائحُ

أخذْنا بأطراف الأحاديث بَيْنَنَا وسالتْ بأعناق المطىِّ الأباطح

يقول : هذه الألفاظ ـــ كما ترى ـــ أحسن شىء مخارجَ ومطالعَ ومقاطعَ ، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام مِنىً ، واستلمنا الأركان ، وعَالَيْنَا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الرائح ، ابتدأنا فى الحديث ، وسارت المطىّ فى الأبطح .

ونحوه قول المَعْلُوط[1]:

إن الذين غَدَوْا بَلُبِّكَ غادَرُوا ... وَشَلًا بعينك ما يزالُ مَعِينــا
غَيَّضْنَ من عَبَراتِهنّ وقلن لي ... ماذا لقيتَ من الهوى ولَقِينا

ومنه قول جرير :

بانَ الخليُط ولو طووعتُ ما بَانَا ... وَقطّعوا من حبال الوصل أقْرَانا
إنّ العيون التى فى طرفهاحَوَرٌ ... قَتَلْنـنا ثمّ لم يحيينَ قتلانـا
يَصْرَعْنَ ذا اللّبِّ حتى لا حَرَاكَ به ... وهنّ أضعفُ خلق الله أركانا

وضرب منه جاد معناه ، وَقصُرت ألفاظه عنه ، كقول لبيد بن ربيعة :

ما عاتب المرءَ الكريمَ كنـفسه ... والمرءُ يصلحه الجليس الصالحُ

يقول : هذا وإنْ كان جيد المعنى والسبك ، فإنه قليل الماء والرونق .

وكقول النابغة للنعمان :

خطا طيف حُجْنٌ فى حبال مَتِينَةٍ ... تُمَدُّ بها أَيْـدٍ إلـيك نوازع

يقول : قال أبو محمد : رأيت علماءنا يستجيدون معناه ، ولست أرى ألفاظه جيادًا ، ولا مبّينة لمعناه ، لأنه أراد : أنت فى قدرتك علىّ كخطا طيفَ عُقْفٍ يُمَدّ بها ، وأنا كدلو تُمَدّ بتلك الخطا طيف ، وعلى أنى أيضا لست أرى المعنى جيدا .

وضرب منه تأخر معناه ، وتأخر لفظه ، كقول الأعشى :

إنّ محلاًّ وإنّ مُرْتحلا ... وإنّ فى السَّفْر ما مَضَى مَهْلَا
استأثـر اللـه بالوفـــاء وبالـــ ... ـحمد وولـىَّ الملامَـــةَ الرجـــلا
والأرضُ حمّالـةٌ لما حمل اللّــــهُ ... ومـــا إنْ تردُّ ما فعـــلا
يوما تراها كشبه أرديـة الـــ ... ـعصْبِ ويومًـا أديمُهـاَ نَغـــلاَ

(١) فى رواية هوجرير ، وفى رواية قال الشريف : وتروى هذه الأبيات للمعلوط السعدى والبيتان فى قصيدة لجرير يهجو بها الأخطل فى ديوانه ، والبيت الثانى فى ثلاثة أبيات للمعلوط السعدى فى حماسة أبى تمام ، وهما فى الأغانى ١٥ ، وروى فيه بإسناده عن ابن قتيبة أن هذين البيتين للمعلوط ، وأنّ جريرا سرقهما منه ، وأدخلهما فى شعره . أنظر هامش ص ٦٧ من الشعر والشعراء للمحقق الفاضل . والوشل بفتح الشين : من الدمع يكون القليل والكثير .

يقول : وهذا الشعر منحول ، ولا أعلم فيه شيئا يستحسن إلا قوله :

يا خيرَ مَنْ يركبُ المطىَّ ولا يَشْرَبُ كأسًا بكفِّ مَنْ بَخِلا

يريد أن كل شارب يشرب بكفّه ، وهذا ليس ببخيل ، فيشرب بكف من بخل ، وهو معنى لطيف(١).

ألست معى فى أنّ ابن قتيبة يحكم ذوقه الخاص فى كل ما ذكر من الشواهد والأمثلة ؟ وألست معى فى أنه مولع بتقسيمات المنطق دون ما طائل يقع تحتها ؟ وأنه أراد أن يرسم طريقا واضحا للشعر منذ وقوفه على الدوافع النفسية التى وفّق فيها وأصاب ، فضلّ طريقه إلى الشعر ، وفرض ذوقه فرضا ، وأعلن عن ذاته فى أسلوب تقريرى يقطع ــ هو وحده ــ بصحته .

ومن ذا الذى يقرّ ابن قتيبة على أن النماذج التى ساقها لما حسن لفظه وجاد معناه ، حسنة اللفظ ، جيدة المعنى ؟ أو بعبارة أخرى من ذا الذى يقر صاحب الشعر والشعراء على أن جودة هذه النماذج إنما هى لما فيها من لفظ حَسُنَ ، ومعنى جاد ؟

كأن ابن قتيبة يتصور أن يعثر الشاعر على المعنى أولا فى ذهنه ، ويضع يده عليه ، لئلا يفلت منه ، ثم يفتش بعد ذلك فى معاجم اللغة عن لفظ يروق لهذا المعنى ، فإن وجد اللفظ غير رائق ، فتش عن بديل رائق ، وهكذا عمل الشعر .

فإن وفق للمعنى الجيد إلى لفظ جيد اكتمل البيت ، فالبيت عنده من هنا وحدة قائمة بذاتها ، وإن لم يوفق للمعنى الجيد إلى لفظ جيد بانت غثاثة اللفظ ، وجودة المعنى ، وإن كان المعنى هيّن القيمة ، لا فائدة فيه ، ولا جدوى منه ، وعثر له الشاعر ، وهو يفتش فى معجمه عن لفظ جميل مشرق ، فإنه لا يستطيع أن يزيل عن وجه المعنى قبحه ودمامته ، ويبقى المعنى هيّن القيمة ، واللفظ مشرق الأسارير .

وكيف يحق لابن قتيبة العالم الرشيد أن يحكم على هذا القول :

استأثر اللّه بالوفاء وبالـ ـحمد وولّى الملامةَ الرجلا
والأرض حمّالة لما حمّل اللّـ ـهُ وما إنْ تردّ ما فعلا
يوما تراها كَشِبْهِ أردية الـ ـعَصْب ، ويوما أديمها نغِلا

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ / ٦٥ وما بعدها .

بأنه تأخر معناه ، وتأخر لفظه ؟ وهل استئثار الله بالوفاء وبالحمد مضمون لا يروق ولا يسمو ؟ وأليست الأرض مستجيبة ، هاشة ، باشّة بين يدى أمر الله عز وجل ، فهى لا تعصى أمرا ، ولا تردّ فعلا ، فى حالتيها ، من ظهورها فى أحسن زينة من الزرع والاعشوشاب ، أو ظهورها جرداء قد اسودّ أديمها .

ثم أليست الكلمات مستقرة فى سياقها ، متآخية فى جوارها ، تبرز المضامين التى تشتمل عليها إبرازا لا تكلف فيه ، ولا تمّحل ، ولا غضاضة ؟

وأخيرا لقد نظر ابن قتيبة إلى تقسيم الشعر نظرة تغلب عليها الذاتية ، وأفرغ جهده فى النص الذى يعرض له كمثال ونموذج على تقسيماته وتفريعاته الشعرية ، وعلّق تعليقات تتسم بالتعميم الذى يبعد به كثيرا عن الموضوعية ، ويكفل له جانبا كبيرا من حرية الرأى ، وحرية التعبير .

فما صلة ذلك كله بالنقد الحديث ، والناقد الحديث ؟

يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة : ألا يمكن للناقد الحديث بعض ما كان للناقد القديم من حرية فى الحكم على النص الشعرى ، وتقويمه على قدر إحساسه به وتذوقه له ؟ أم أن الموازين والمقاييس النقدية التى ابتدعتها فروع المعرفة الإنسانية الحديثة قد قضت على حاسّة الذوق عند الناقد ، وفرضت عليه أن يكون موضوعيا إلى أقصى حدّ ؟

ويتساءل : هل من اليسير على الناقد أن يخلّى قلمه من الميل لهذا الشاعر ، أو التحامل على ذاك ؟ وهل من اليسير عليه أن يبعد ذوقه ، أو يعطله ، وهو يحلّل شاعرا يحبّ مدرسته الشعرية ، أو يكرهها ؟ أو يحب موضوع القصيدة التى يعالجها أو يبغضه ؟ ويجيب الباحث الكبير بأن ذلك غير ممكن فى أغلب الظن ، لأنه لابدّ من وجود الأثر الشخصىّ فى النقد الموضوعى مهما كان نوع موضوعية ذلك النقد .

وهذا مبدأ هام لا ينكره النقد الحديث ، ولا الناقد الحديث ، وعلى الناقد قبل أن يعالج النص الشعرى بأسس مستمدّة من مدرسة نقدية ما أن يسأل نفسه عن الغاية التى يهدف إليها بنقده ؟ هل هو يريد إثارة اهتمام القراء وتزويدهم بالمتعة والسرور ، أو هو يهدف إلى شرح وتفسير الأثر الفنىّ ، وتكوين ذوق نقدى عند جمهرة النقاد ؟ أو أنّ غايته تنحصر فى تقويم العمل الفنىّ والحكم على الشعراء .

وفى ضوء غاية من هذه الغايات يمكن للناقد أن يضع يده على الأسس التى يستند إليها فى نقده للشعر .

ويرجح الدكتور هَدارة إحدى هذه الغايات النقدية ، وهى أن يقف الناقد عند تقويم الأثر الفنىّ ، وليس تقويم صاحبه ، ولكنّ هذا التقويم يجب أن يكون نهاية تحليل كامل ، وتفسير واضح للأثر الفنىّ ، وليس عبارة اصطلاحية ذاتية غير محدّدة الدلالة ، كما نجد فى كتابات النقاد العرب الأقدمين ، وكما نجد عند ناقد حديث مثل « ايفور ونترز » ، وبعض نقادنا الصحفيين الذين يصدرون أحكاما قاطعة دون دليل ، ويصوغونها فى مصطلحات لا معنى لها[1].

ولقد أصبح تقويم الأثر الفنى فى حدّ ذاته مشغلة النقد الحديث كما يقول الدكتور هدارة وأصبح التأمل الواعى لبيئة الشاعر وحياته وظروفه من العوامل المساعدة على فهم هذا الأثر واستبطانه ، واستكشاف خصائصه وروابطه وكل ما يتصل به من سمات الجمال ، وصفات الدمامة .

كما أصبحت الذاتية والتأثيرية ضربة لازب لا يستطيع ناقد أن يتجرد عنها ، مهما تسلّح بسلاح الموضوعية الجادّة ، لأن الذوق الناقد لا يزال يشغل مساحةعريضة من مساحات المقاييس النقدية فى عصرنا هذا .

يقول « لانسون » : نحن لا ننال من لذّة القارىء الذى لا يطلب من الأدب غير تسلية رفيعة ، تتغذى بها نفسه وترهف ، إذ من الواجب أن نكون نحن فى بادىء الأمر ذلك القارىء ، وأن نعود فنكونه فى كل حين ، ونحن لا نريد أن نمحو أى نوع من أنواع النقد الأدبى ، فالنقد التأثرى نقد مشروع لا غبار عليه ، ما ظل فى حدود مدلوله ، ولكنّ موضع الخطر هو أنه لا يقف قط عند تلك الحدود ، فالرجل الذى يصف ما يشعر به عندما يقرأ كتابا مكتفيا بتقرير الأثر الذى تخلفه تلك القراءة فى نفسه ، يقدم بلا ريب للتاريخ الأدبى وثيقة قيمة نحن فى حاجة ماسّة إلى أمثالها .

وكما يندر أن يجىء النقد التأثرىّ خالصا ، كذلك يندر أن يمّحى كلية ، ولذا كان من أهم وظائف المنهج أن يطارد هذا النقد التأثرى الذى يضل جاهلا بما يفعل ، وأن تطهر منه أبحاثنا ، أما النقد التأثرى الصريح كمقياس للأثر الذى يخلفه كتاب ما فى نفس ما فنحن نقبله ونستفيد منه [2] .

(١) مقالات فى النقد الأدبى : دار القلم : ٢٧ ــ ٢٨ .

(٢) منهج البحث فى تاريخ الآداب : نقلم لانسون : ترجمة الدكتور محمد مندور :دار العلم للملايين : بيروت ١٩٤٦ : ١٧ ــ ١٨ .

فإذا كان ابن قتيبة قد أُغْرِق فى الذاتية من خلال النصوص التى سقناها له ، ومن خلال تقسيمه لأنواع الشعر ، وتعليقه على النماذج والأمثلة التى ساقها ، مستشهدا بها فإنه قد استند إلى قراءاته الطويلة ، وما اختزنه فى ذاكرته من الشعر الكثير ، واستمد العون فى نقده من ذوقه التأثرى ، ولا يستطيع الناقد المنصف أن يبخس حق هذا الناقد العربى الذى غلب عليه الطبع ، وشاعت فى نقده السليقة .

ومن جهة أخرى نرى ابن قتيبة موضوعيا بالغ الموضوعية فى نصوص متعددة يتبيّنها القارىء الرشيد فى مقدمته المشهورة لكتاب الشعر والشعراء ولقد تناولت بعض هذه النصوص الموضوعية فى النقد فى كتابى « النقد والناقد » ومنها قوله : « ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعرمختارا له ، سبيل من قلّد ، أو استَحْسَنَ باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، وأعطيت كلا حظه ، ووفّرت عليه حقه »[1].

وقوله : « ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خصّ به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا فى عصره »[2]

وليس معنى ذلك دفاعا عن ابن قتيبة ، وجبرا لأوجه القصور النقدية فى نقده من خلال تناوله لمعنى الشعر وأغراضه وأنواعه ، فالقصور عادة بشرية ، أو قل جبلّة بشرية ، فابن قتيبة الناقد كان قصير الباع فى تناوله لصورة الفنية فى الشعر وأنا أرى ما ذهب إليه الدكتور محمد زكى العشماوى من أن ابن قتيبة قد علّق جودة الشعر على مضمونه ، مستقلا عن الصياغة والتصوير ، ومن أنه جعل للألفاظ دلالات مفردة ، أو مستقلة ، ولم يفطن إلى أن الألفاظ فى الشعر ليست أنغاما أو مخارج ومقاطع فقط ، وإنما هى تتداخل وتتجاور بإشعاعاتها حدودها العادية ، وتكتسب كل كلمة من التى تليها معانى جديدة ، ما كانت لتكون ، لولا السياق الذى جمعها ، والبناء الذى انتظمها ، وأن المفارقات فى المعانى لا تكون إلا لمفارقات فى البناء ، وفى سياق الألفاظ ، وتداخلها ، وائتلافها .

---

(١) الشعر والشعراء ٦٢ .

(٢) المرجع السابق ٦٣ .

ومن أن المعنى فى الشعر عنده هو مجرد المحتوى المنطقى للكلام ، لأن معنى اللفظة فى الشعر ليس مجرد الموضوع المقابل لها ، بل هو يشمل جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة مفردة ومجتمعة مع غيرها(١).

وأرى كذلك ما ذهب إليه الدكتور محمد مندور من أن القارىء لتقسيم ابن قتيبة للشعر يجد أن أحكامه القيميّة تستند إلى حكمين تقريريّين سابقين هما اللذان أملياها .

١ ــ أولهما أن اللفظ فى خدمة المعنى ، وأن المعنى الواحد يمكن أن يعبّر عنه بألفاظ مختلفة ، يحلو بعضها ، ويقصر الآخر .

٢ ــ ثانيهما : أنه لابد لكل بيت من الشعر من معنى .

فأما اللفظ فى خدمة المعنى فنظر جزئى أفسد الكثير من أدبنا العربى ، ومن نقد نقادنا ، وذلك لوجوب التمييز بين نوعين من الأساليب :

أولا : الأسلوب العقلى الذى يستخدم فى العلم والتاريخ والفلسفة ، وعلى هذا الأسلوب تصدق وجهة نظر ابن قتيبة ، إذ اللفظ هنا لا يقصد منه إلى غير العبارة عن المعنى ، بل المسألة عند غير العرب أبعد من هذا المدى ، إذ المعنى الواحد عند هؤلاء لا يمكن التعبير عنه إلا بلفظ واحد ، من منطلق أن لغاتهم لا تعرف الترادف ، وأمر الألفاظ كأمر الجمل ، فالكاتب الحق هو الذى لا يطمئن حتى يقع على الجملة الدقيقة التى تحمل ما فى نفسه حملا أمينا ، بحيث تصبح العبارة كجسم حىّ لا ينتقص منه ، ولا يزاد عليه .

والتحدث عندئذ عن العلاقة بين اللفظ والمعنى كالتحدث عن شفرتى مقصّ ، والتساؤل عن جودة أحدهما كالتساؤل عن أى الشفرتين أقطع .

ثانيا : الأسلوب الفنىّ ، وهذا هو أسلوب الأدب الجيد بمعناه الضيق كما يفهمه الأوربيون ، بل هو الأدب ذاته إذا سلمنا أن الأدب : هو العبارة الفنية الموحية عن موقف إنسانى .

واللفظ حينئذ لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، بل يقصد لذاته ، إذ هو فى نفسه خلق فنىّ ، فمن اليسير مثلا أن تقول : « إن وقت الظهيرة قد حان » فتؤدى المعنى

---

(١) قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : ط ٣ ــ ١٩٧٨ م الهيئة المصرية العامة للكتاب : فرع الاسكندرية : ص ٢٨٢ .

الذى تريد أن تنقله إلى السامع ، فإذا قرأت قول الأعشى : « وقد انتعلت المطىّ ظلالها » للعبارة عن نفس الشيء ، فسوف تحس لساعتك أن عبارته عبارة فنية ، قصد منها إلى خلق صورة رائعة ، لا إلى أداء فكرة .

وكذلك تستطيع أن تقول : « وسارت الإبل فى الصحراء عائدة من الحج » كما يقول ابن قتيبة ، وكما يريد أن يفهم من قول الشاعر : «وسالت بأعناق المطىّ الأباطح » ولكن عبارة الشاعر عبارة فنية قصد منها إلى نشر ذلك المنظر الجليل ، أمام أبصارنا ، منظر الإبل قادمة من مكة متراصة متتابعة فى مغاور الصحراء ، وكأن أعناقها أمواج سيل يتدفق .

فالوظيفة التى أدتها كل جملة من هاتين الجملتين « انتعلت المطىّ ظلالها » و « سالت بأعناق المطىّ الأباطح » أنها تعبر عن المعنى عبارة حسية ، فهى تحمل صورة تدركها الحواسّ ، وتلك خاصة من أهم خصائص الأسلوب الفنى ، وهى صياغة العبارة من معطيات الحواسّ ، وذلك بخلاف الأسلوب العقلى ، حيث تكثر المعانى المجرّدة ، والألفاظالمجرّدة ، التى إن حملت صورة ، فهى صورة عامة ، كتلك التى نجدها فى معظم تلك الألفاظ التى أصبحت مجازات ميتة ، مثل : الرفعة ، والانحطاط ، التى لم يعد أحد يفكر فيما اشتقت منه من « رفع » و « حّط » .

وهناك وظيفة أخرى تؤديها أمثال هاتين الجملتين ، وهى أنها تربط بين عوالم الحسّ المختلفة ، فتحررنا مما اضطرنا إليه ضعف عقلنا من تقاسيم مفتعلة ، وذلك لأنه ليس من الصحيح أن كل حاسة من حواسنا قد ذهبت بطائفة من المدركات ، ولا أدل على ذلك من أننا نستطيع أن ندرك الفجر ، وأن نحس بنداه فى نفوسنا بطرق شتى من حواسنا : عن طريق الأذن عندما نسمع لحنا موحيا ، وعن طريق البصر إذا ما رأينا أول أشعته رؤية مباشرة ، أو فى لوحة فنان ، بل إن من النحّاتين من استطاع أن يحمّل الحجر وقعه فى النفس ، بأن مثل فتاة تخلع عنها غلائل النوم ، وإلى ساقها طائر يبسط جناحيه البليلين ، والشعراء بدورهم يصلون إلى ما يصل إليه كل هؤلاء ، عندما يحدثنا أحدهم عن بزوغ الفجر ، وقد لاحت بالآفاق « أصابعه الوردية » بما فيها من رقة وصفاء .

وإذا صح أن معطيات الحواس تتلاقى فى النفس التى تكوّن كلّا لا يعرف تقاسيم العقل استطعنا أن نفهم معنى الخلق الفنىّ عند الشعراء ، إذ كثيرا ما يكون بفضل إمكان تبادل الحواس صورها إمكانا نفسيا لا شك فيه .

وأما أنه لابدّ لكل بيت من الشعر من معنى ، فإن ابن قتيبة يقصد بالمعنى أحد أمرين فكرة + معنى أخلاقيا .

فأما الفكرة ، فبدليل أنه ينتقد الأبيات : ولما قضينا من منى كل حاجة ...لخلّوها فيما يقول : من كل معنى مفيد ، وأما المعنى الأخلاقى فواضح من إعجابه بأمثال قول القائل :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تردّ إلى قليل تقنع

هذه النظرة نظرة ضيقة ، إذ من الواضح أن مادة الشعر ليست المعانى الأخلاقية كما أنها ليست الأفكار ، وأنّ من أجوده ما يمكن أن يكون مجّرد تصوير فنيّ ، كما أن منه ما لا يعدو مجرّد الرمز لحالة نفسية رمزا بالغ الأثر ، قوىّ الإيحاء ، لأنه عميق الصدق على سذاجته .

ويستشهد الدكتور مندور على صدق رأيه ، وصواب فكرته ببيتى ذى الرمّة الشاعر العربى الدقيق الحسّ ، وقد حط رحاله بمنزل الحبيبة ، وتفقدها ، فلم يجدها .

عشيّة مالى حيلةٌ غيرَ أننى بلقْطِ الحصى والخطِّ فى التُّرْب مولَعُ
أخطّ وأمحو الخطّ ثم أعيده بكفّىَ والغربانُ فى الدار وُقّع

فهذه صورة شاعر أصابه الحزن بالذهول ، فجلس إلى الأرض منهكا يائسا ، يخط ، ويمحو الخط ، بأصابع شرد عنها الّلب ، فأخذت تعبث بالرمال ، وفى الغربان الواقعة بالدار ما يملأ الجوّ أسى ولوعة[1].

وإذا كان ابن قتيبة لم يول الصورة الشعرية عنايته النقدية ، فقد وجه معظم همّه إلى موضوعات ومسائل شعرية لا يزال لها خطر وشأن فى البحث النقدى ، منها مسألة القدم والحداثة التى أشرنا ألى موضوعيته من خلالها ، وفى النص الذى سقناه له « ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة » ما يؤكد أن الشعر لا يكتسب قيمته من كونه قديما ، « ولا تنقص قيمته لكونه محدثا ، فالتأكيد من هنا يجيء على أهمية النصّ الشعرى بذاته ، دون اعتبار لقائله ، ولا للزمن الذى قيل فيه »[2].

ومنها مسألة الطبع والتكلّف ، ومنها المسألة التى جعلناها محورا تدور حواليه الدراسة النقدية فى خصائص الشعر والشاعر من خلال نصّه الذى يفيد قيمة الدوافع ، وأثرها فى نبض الشعر ، وتدفقه صادقا من وحى الطبع الصادق .

---

(١) فى الميزان الجديد : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ــ القاهرة : ١٢٢ وما بعدها بتصرف .

(٢) الثابت والمتحول : بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب : أدونيس : دار العودة ــ بيروت : ص ١٣ .

ولا شك أن الدوافع النفسية فكرة نقدية لا تزال جديدة ومعاصرة ، إنها تلتقى فى نظرى مع التجارب والمواقف التى تبعث على قول الشعر ، وتمدّه بمدد شعورى يمنحه قوة التأثير ، والوصول إلى قلوب المتلقين وخواطرهم .

إن ابن قتيبة « حينما وقع فى نطاق الحديث عن « الطبع » بمعنى المزاج ، كان لابدّ له من أن يلتفت إلى الحالات النفسية وعلاقتها بالشعر ، وقد تناولها من ثلاثة جوانب كما يقول الدكتور إحسان عباس .

(أ) من جانب الحوافز النفسية الدافعة لقول الشعر ، كالطمع والشوق ، والطرب ، والغضب ، وما يثير بعض هذه الحوافز ، كالشراب ، والمناظر الجميلة الطبيعية .

(ب) من جانب العلاقة بين الشاعر والزمن ، لأن بعض الأوقات له تأثير خاص فى المزاج الشعرى ، كأول الليل قبل تفشّى الكرى ، وصدر النهار قبل الغداء .

ولهذين الجانبين أثر فى التفاوت بين شعر الشاعر الواحد ، فبعض الحالات النفسية والجسدية كالغمّ وسوء الغذاء تمنع من قول الشعر ، وهنا يعود بنا التذكر إلى أن الأصمعى عندما علّل التفاوت فى شعر حسّان بن ثابت نسب ذلك إلى الموضوع ، ولما عرض له ابن سلّام نسب ذلك إلى اختلاف القائلين ، أى الانتحال ، أما ابن قتيبة فإنه ذهب إلى التعليل النفسىّ فى ذلك .

ولعله كان فى هذا أدق فهما للطبيعة الإنسانية من الأصمعىّ وابن سلام ، من منطلق أن الشاعر الذى يقول الشعر بحافز الرجاء والوفاء يجىء شعره متفاوتا بحسب قوة الحافزين لديه ، وقصة الكميت التى ذكرها فى مدحه بنى أمية وآل أبى طالب تدلّ على ذلك .

(جـ) مراعاة الحالة النفسية فى السامعين ، ومن هذه الناحية علّل بناء القصيدة العربية [1] .

وهو ما سنعرض له بالدراسة فى فصل آخر من فصول هذا الكتاب ، تحاشيا للتكرار ولعل الجاحظ كان أسبق من معاصره ابن قتيبة فى مراعاة الحالة النفسية للسامعين ، وذلك فى استناده على قوْلة مطرِّف ابن عبد الله :

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى : دار الثقافة ــ بيروت ١١١ ــ ١١٢ .

« لا تُطعِمْ طعامك من لا يشتهيه » أى لا تقبل بحديثك على من لايقبل عليه بوجهه .

وما قاله ابن مسعود : « حدِّثْ الناسَ ما حَدَجُوكَ بأبصارهم ، وأذنوا لك بأسماعهم ،ولحظوك بأبصارهم ، وإذا رأيت منهم فترة فأمسك » .

قال : وجعل ابن السمّاك يوما يتكلم ، وجارية له حيث تسمع كلامه ، فلما انصرف إليها قال لها : كيف سمعت كلامى ؟ قالت : ما أحسنه !! لولا أنك تكثر ترداده ، قال : أردِّده حتى يفهمه من لم يفهمه ، قالت : إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد ملّه من فهمه »[1].

وفى صحيفة بشر بن المعتمر التى ذكرها الجاحظ ما يفيد عدم جدوى الحدود الزمنية التى قرّرها ابن قتيبة صالحة لاستدرار الشعر ، والتى لم نوافق ابن قتيبة عليها . يقول بشر : « خذ من نفسك ساعة نشاطك ، وفراغ بالك ، وإجابتها إياك ، فإنّ قليل تلك الساعة أكرمُ جوهرا ، وأشرف حسبا ، وأحسن فى الاسماع ، وأحلى فى الصدور ، وأسلمُ من فاحش الخطأ ، وأجلبُ لكلّ عين وغرّة ، من لفظ شريف ، ومعنى بديع ، واعلم أنّ ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكدّ والمطاولة ، والمجاهدة ، وبالتكلّف والمعاودة ، ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولاً قصْدا ، وخفيفا على اللّسان سهلا ، وكما خرج من ينبوعه ، ونجم من معدنه »[2].

فالشاعر يأخذ من ساعة نشاطه ،وفراغ باله ،واستجابة قريحته إياه ، فى أى زمن ، وفى أى مكان ، وليس هناك زمان محدّد ، أو مكان معين ، يفيض فيه ينبوع الشعر ، ويتنزل الإلهام .

أما الشاعر عند ابن قتيبة ، فلم يذكر له تعريفا جامعا مانعا على طريقة المناطقة ، وإنما وقف ، ليكشف عن بعض سماته وخصائصه ومميزاته وتعدّد منازعه ، كما صنع فى وقوفه عند الشعر .

فمن الشعراء المتكلّف والمطبوع .

---

(١) البيان والتبيين : تحقيق وشرح عبد السلام هارون . مكتبة الخانجى بمصر ح ١ / ١٠٣ ــ ١٠٤ .

(٢) المرجع السابق : ١٣٥ ــ ١٣٦ .

— ٣ —

[فالمتكلِّفُ هو الَّذى قَوَّمَ شِعْرَه بالثِّقَافِ ، وَنقَّحه بطول التفتيش[١]، وأعادَ فيه النظرَ بعد النظر ، كزهيْر والحطيئة .

وكان الأصمَعِيُّ يقول : زهيرٌ والحطيئة وأشباهما (من الشعراء) عبيدُ الشِّعر ، لأنهمْ نقّحوه ولم يذهبوا فيه مَذْهَبَ المطبوعين ، وكان الحطيئة يقول : خيرُ الشعر الحوليّ المحكّك ، وكان زهيرٌ يسّمى كُبْرَىَ قصائده الحوْليات] ويقول :

[أشعر النَّاسِ مَنْ أنْتَ فى شعره ، حتى تَفْرُغَ منه][٢]

ويقول :

[والمطبوعْ من الشعراء مَنْ سَمَحَ بالشعر ، واقتدر على القوافى وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبيَّنْتَ على شعره رَوْنَقَ الطبع ، ووشْيَ الغريزة ، وإذا امْتُحنَ لَمَ يتَلعْثَمْ ، ولَمَ يتَزَحَّرْ][٣].

[والشعراءُ أيضا فى الطبْعِ مختلفونَ ، منهمْ مَنْ يَسْهُلُ عليه المديحُ ، وَيعَسُرُ عليه الهجاءُ ، ومنهمْ مَنْ يتيسَّرُ له المراثى ، ويتعذّر عليه الغزلُ][٤] .

من خلال هذه النصوص النقدية نجد أنفسنا أمام مصطلح « المتكلِّف والمطبوع » أو « التكلّف والطبع » فما المقصود بكل منهما من منظور ابن قتيبة ؟ .

يجيء التكلّف وصفا للشاعر ووصفا للشعر ، تقول : شاعر مُتكلِّف ، بكسر اللاَّم أى صانع ، وهو الذى قوّم شعره ، ونقّحه ، وأعاد فيه النظر ، كزهير والحطيئة وتقول : شاعر مطبوع : وتقصد إلى أن شعره يتدفق فى سهولة وسلاسة عن طبع وقريحة ، وهو مضمون قول ابن قتيبة : والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافى ...... وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشْيُ الغريزة ..... أما التكلّف منسوبا إلى الشعر — حين تقولُ : شعر متكَلَّف بفتح اللام المضعفة ، فلعلّه يقصد به رداءة الصنعة ، التى تنتج « عن التفكير والتعّمل وشدّة العناء ، ورشح الجبين

---

(١) الشعر والشعراء / حـ١ / ٧٨ .
(٢) الشعر والشعراء : حـ١ ٨٢ .
(٣) السابق : ٩٠ .
(٤) السابق : ٩٣ — ٩٤ .

وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانى حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعانى غنىً عنه » ولا ينطبق هذا على شعر المنقحّين من أمثال زهير والحطيئة .

وفى المقدمة النقدية التى صدّر بها ابن قتيبة كتابه نرى أنه يضيف سمة أخرى للتكلّف فى الشعر وهى : « أن ترى البيت مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه » وهذا مقياس هام ، لأنه أول الطريق إلى الوحدة الكلية فى القصيدة عامة ، كما يذهب إلى ذلك الدكتور إحسان عباس .

وفقدان« القران » بين الأبيات ليس من صفات شعر المنقِّحين ، ومن ثَمّ يتضح لنا أن لفظة المتكلِّف إذا اقترنت بالشاعر كان المقصود بها شيئا متميزا عن معناها حين يوصف بها نوع من الشعر ، ولذلك قال ابن قتيبة فى وصف أبيات للخليل : « وهذا الشعر بيِّن التكلّف ، ردىء الصنعة » (١)

فالشاعر المتكلِّف من منظور ابن قتيبة هو الشاعر الصانع ، أو الشاعر الذى يعتنق مذهب الصنعة ، أو مذهب التجويد : كمدرسة زهير .

والشعر المتكلَّف : هو الشعر الردىء فى الصنعة ، الذى يغلِّفه التكلّف ، والتعمّل ، وكثرة الضرورات التى يمكن الاستغناء عنها .

فالمادة واحدة كما ترى ، ومعناها يختلف ما بين كسر الّلام وفتحها ، وليس هناك من سبب عندى إلا اضطراب ابن قتيبة فى تحديد مصطلحاته ، إذ المغنى مختلف جدا بين مصطلح « الشاعر المتكلِّف ــ بكسر اللام ــ والشعر المتكلّف ــ بفتحها ــ ولفظة الطبع عند ابن قتيبة هى الغريزة التى ذكرها فى موقف آخر ، وهو يتحدث عن أوقات الشعر التى يبعد فيها قريبه ، ويستصْعِب رِيِّضه ، وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل والمقامات ، فقد يتعذر على الكاتب الأديب ، وعلى البليغ الخطيب ، ولا يعرف لذلك سبب ، إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء ، أو خاطر غمّ(٢) .

والمذهب الذى يريد صاحب الشعر والشعراء أن يصل إليه من خلال النصوص التى بين أيدينا هو مذهب الطبع والصنعة ، فلم يوفّق فى إيراد كلمة « التكلّف » مورد المقابل لكلمة الطبع ، ومن هنا وصف أشعار العلماء برداءة الصنعة

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ١٠٩ ــ ١١٠

(٢) الشعر والشعراء · ح ١ ٨٠ .

والتكلف ــ الممقوت ــ لأن هذه الأشعار ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة ، كشعر الأصمعيّ ، وشعر ابن المقفع ، وشعر الخليل ، خلا خلفٍ الأحمر ، فإنه كان أجودهم طبعا ، وأكثرهم شعرا(١).

ولعله أراد أن يدلي بدلوه في قضية مذهب الصنعة الذى شاع في شعر مسلم ابن الوليد وأبي تمام وأبي نواس ، والذى شغل الزمان والمكان ، فوقف عند القدم والحداثة موقفا موضوعيا سبق أن أشرنا إليه ، ثم رجع إلى مذهب الطبع الذى هو مذهب السهولة والسماحة والغريزة ، وهو ما يطمئن إليه ، ويميل نحوه ، فالتوتْ به الطريق في تحديد مقابل الطبع ، أهو المتكلِّف بكسر اللاّم صفة للشاعر ، أو المتكلَّف بفتح اللاّم صفة للشعر .

والدليل على اضطراب ابن قتيبة نسوقه من خلال نصوصه النقدية في مقدمة كتابه فبعد وقفته الموضوعية التى تحسب له في النظر إلى الشعر دون الشاعر ، أو في النظر إلى الشعر بعيدا عن صاحبه ، دون الالتفات إلى ما تدل عليه كلمة « قديم أو محدث » عاد ليؤكد جواز المرور من طريقة القدماء وحدها .

اسمعه يقول : « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيَّد البنيان ، لأنّ المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ، ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروْا على قطع منابت الشيح والحَنْوَةِ والعَرَارة » (٢).

الجاحظ يتفوق في هذه المسائل على ابن قتيبة

وبموازنة ما ذهب إليه ابن قتيبة في هذا الصدد بما ذهب إليه معاصره أبو عمرو الجاحظ. نجد أن الجاحظ يتفوق تفوقا ظاهرا في مسائل الطبع والصنعة ، والسماحة والتكلف ، وقران الأبيات ، وتجويد القصيدة .

ولولا أن هذه المسائل تجيء مفرقة منتثرة في كتابيه الذائعيْن : « البيان والتبيين » « والحيوان » لكان للجاحظ أثره البارز المتفوق بين نقاد القرن الثالث ، لأن انتثار النصوص ، وتفريقها تشعر الباحث بأن صاحبها لم يكن يهدف إلى تحقيق غاية نقدية ، بل هو يعرض لها عرضا حسبما يسمح المقام ، وهو في هذا منقاد لمنهجه في التأليف ، ولنظرته الواسعة الفضفاضة في الأدب .

(١) المرجع السابق : ٧٠ .
(٢) السابق . ٧٦ .

انظر معي إلى هذا النص :

[ومن شعراء العرب مَنْ كانَ يَدَعُ القصيدةَ تمكُثُ عندهُ حَوْلاً كَرِيتًا ، وزمناً طويلاً ، يردِّد فيها نظرهَ ، ويُجيلُ فيها عقله ، ويقلِّبُ فيها رأيه ، اتِّهاما لعقله ، وتتبُّعاً على نفسه ، فيجعلُ عقله زماناً على رأيه ، ورأيَهُ عِيَاراً على شعره ، إشفاقاً على أدبه ، وإحرازًا لما خوّله الله تعالى من نعمته ، وكانوا يسمّونَ تلكَ القصائد : الحوْليّاتِ ، والمقلَّدات ، والمنقّحاتِ ، والمحكماتِ ، ليصير قائلها فَحْلاً خِنْذِيذًا ، وشاعرًا مُفْلِقًا] (١) .

ولذلك قال الحطيئةُ : « خَيْرُ الشِّعر الحوليُّ المحكَّكُ » وقال الأصمَعيُّ : زهير بن أبي سُلْمَى ، والحطيئة ، وأشباههما ، عبيدُ الشعر » وكذلك كلّ مَنْ جوّد في جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قالهُ ، وأعادَ فيه النظرَ ، حتى يُخْرِجَ أبياتَ القصيدة كلّها مستويةً في الجوْدة .

وكان يقالُ : لولا أنّ الشعر قدْ كانَ استعبدهمْ ، واستفرغ مجهودهمْ ، حتى أدخلهمْ في باب التكلّف ، وأصحاب الصنعة ، ومَنْ يلتمسُ قهرْ الكلام ، واغتصابَ الألفاظ ، لذهبوا مذهبَ المطبوعين ، الذين تأتيهم المعاني سَهْوًا وَرَهْوًا ، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً ، وإنما الشعر المحمودُ كشعر النابغة ورؤبة ، ولذلك قالوا في شعره : مُطْرَفٌ بآلاف ، وخِمَارٌ بوافٍ » وقد كان يخالف في ذلك جميع الرواة والشعراء .

ومن تكسَّبَ بشعره ، والتمسَ به صلات الأشراف والقادة ، وجوائزَ الملوكِ والسادة ، في قصائد السِّماطيْن ، وبالطوال التي تُنْشَدُ يوم الحفل ، لم يجدْ بُدًّا من صنيع زهير والحطيئة وأشباههمَا .

فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عَفْوَ الكلام ، وتركوا المجهودَ ، ولم نرهمْ مع ذلك يستعملون مثل تدبيرهمْ في طوال القصائد في صنعة طوال الخطب] (٢) فالصنعة عند الجاحظ تجلوها كلمات محدّدة ، هي الأناة ، وترداد النظر ،وإعمال العقل ، وتقليب الرأى في القصيدة زمنا طويلا ، حتى تستحق القصيدة أن تعدّ في

(١) البيان والتبيين : ج ٢ : ٩ .

(٢) السابق : ١٣ ـــ ١٤ .

والمطرف بضم الميم وكسرها : واحد المطارف ، وهي أردية من خز مربعة لها أعلام ، والواف الدرهم الذي يزن مثقالا

الحوْليّات ، والمقلّدات ، والمنقحات ، والمحكمات ، وحتى يستحق صاحبها أن يفوز بأعظم ألقاب الشعر ، وهو الفحلُ خنذيذ ، والخنذيذ عند العرب هو التام أو المكتمل ، أو هو بلغة عصرنا أمير الشعر ، وكان زهير والحطيئة ، ومن سار على مذهبهما نماذج هذه الصنعة .

فهؤلاء كانوا ينظرون إلى التجويد على أنه غاية الفنّ الشعرى ، ومن ثم كانوا يستغرقون فيه جهدهم لدرجة العبادة ، وينظرون إليه على أنه مهارة وإتقان ، أو بعبارة أخرى كانوا يصلون بالموهبة الشعرية إلى حدّ المهارة والتفنن والإبداع عن طريق صقلها ، ومعاودة النظر فى نتاجها ، حتى يؤدى بهم الحال أحيانا إلى شىء من التكلّف .

وقد ساق الجاحظ فى هذا المقام أبيات سُوَيْد بن كُرَاع العُكْلِيّ الشاعر الأمويّ مستدلا بها على شدّة المعاناة التى يعانيها أصحاب مذهب الصنعة فى سبيل تجويد قصائدهم ، والتفنّن فيها .

يقول سُوَيْد بن كراع :

أبيتُ بأبواب القوافى كأنّما ... أُصَادى بها سِرْبًا من الوحش نُزَّعا
أُكالِئُهَا حتىَّ أعرِّسَ بعد ما ... يكونُ سُحَيْرا أو بُعَيْدًا فأهجعا
عواصِىَ إلاّ ما جعلتُ أمامَها ... عَصَا مِرْبَد تغشى نُحورًا وأذرعا
أهبْتُ بغرِّ الآبداتِ فراجعتْ ... طريقًا أمَلَّتْهُ القصائدُ مَهْيَعَا
بعيدةُ شأوٍ لا يكادُ يردّها ... لها طالبٌ حتىّ يَكِلَّ ويظْلَعَا
إذا خفتُ أنْ تُرْوَى علىّ رَدَدْتها ... وراءَ التراقى خشيَةً أنْ تطلّعا
وجشّمنى خوفُ ابن عفّانَ ردّها ... فثقفتها حولا حريدا ومَرْبَعا
وقد كان فى نفسى عليها زيادةٌ ... فلمْ أر إلاّ أن أطيع وأسمعا (١)

(١) السابق : ١٢ : سويد بن كراع : شاعر ـ ـرس من شعراء الدولة الأموية ، هجا قومه ، فاستعدوا عليه عثمان بن عفان رضى الله عنه ، فأوعده ، وأخذ عليه ألا يعود : أصادى : من قولهم : صاديت الرحل أى داحيته وداريته ، والنزّع كركّع ، جمع نازع وهو العريب : ـ ـدتها : أراقبها ، والتعريس : النزول فى وجه السحر : والمربد ، محبس الإبل ، ويريد بعصا المربد عصا معترضة على ـ ـ المربد ، فأضاف العصا إلى المربد ، قاله أبو منصور ، والبيت فى اللسان عير منسوب . أهاب بها : دعاها . والآبدات : المتوحشات عنى بها القوافى الشرّد . أملّته : سلكته ، وطريق مهل : مسلوك معلوم ، والمهيع : الواسع المنسط يظلع : يعرج ويغمز فى مشيه : أى لا يكاد يردّها طالب لها يقول : هى منطلقة لا يستطاع ردّها إلا بالجهد : وتروى علىّ : أى تروى عنى ، والترقوة مقدم الحلق فى أعلى الصدر حيثما يترق النفس : ـ ـ البيان والتبيين : هامش ص ١٢ والشعر والشعراء : ٦٣٥ هامش .

هذه القصائد المحوّدة التى هى وليدة صنعة مجهدة ، ومعاناة طويلة يحدّد لها الجاحظ زمانها ومكانها الذى تنشد فيه ، وتعدّ هذا الإعداد المضنى من أحله ، وهو قصور الأشراف والملوك وأيام الحفل ، حينما تراد الجوائز ، وتلتمس الأعطيات ، فإذا قيلت القصائد فى غير هذه المقامات ، أخذ الشعراء عفو الكلام ، وتخففوا من مؤونة الصنعة ، ورجعوا إلى سماحة الطبع .

فالطبع عند الجاحظ هو أن تأتى المعانى « سَهْوًا ورَهْوًا » والسهو هو السهل الليّن ، والرهو هو السهل الدَّمث ، فالمعانى عند الطبوعين تتدفق فى سلاسة وتتابع وقوّة ، لا يعوقها عائق من الروّية ، أو إنعام النظر ، أو تأمل العقل .

ويؤكد الجاحظ هذا المعنى فى أكثر من موقف : « فإذا كان المعنى شريفا ، واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع ، بعيدا من الاستكراه ، ومنزها عن التكلف ، صنع فى القلوب صنيع الغيث فى التربة الكريمة ، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة ، ونفذت من قائلها على هذه الصفة ، أصحبها اللّه من التوفيق ، ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة ، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة »[1].

وكانت نظرة الجاحظ إلى فكرة القديم والحديث مضبوطة محدّدة أيضا ، لا ترى فيها شيئامن الاضطراب ، ولا أثرا من التردّد ، فهو ينعى على هؤلاء الرواة الذين لا يميزون جيد الشعر من رديئه ، وتتحكم فيهم نعرة من العصبية للقديم ، يسترذلون أمامها ما عداه « وقد رأيت جماعة منهم — يبهرجون أشعار المولدين ، ويستسقطون من رواها ، ولم أر ذلك قط إلا فى رواية للشعر ، غير بصير بجوهر ما يروى ، ولو كان له بصر ، لعرف موضع الجيّد ، ممن كان ، وفى أىّ زمان كان » [2] .

من هنا نرى الجاحظ يفضل أبا نواس على مهلهل فى الشعر ، بعد أن يسوق أبيات لكل منهما ، مقارنا بينهما [3] .

ويقول فى شأن أبى نواس : « وإن تأملت شعره فضّلته ، إلا أن تعترض عليك فيه العصبية ، أو ترى أن أهل البدو أبدا أشعر ، وأن المولّدين لا يقاربونهم فى شيء ، فإن اعترض هذا الباب عليك ، فإنك لا تبصر الحق من الباطل ، ما دمت مغلوبا » [4].

---

(١) البيان والتبيين : جـ ١ ٨٣ .

(٢) الحيوان : جـ ٣ : ٤٤ تحقيق فورى عطوى — بيروت

(٣) السابق : ٤٤٣ .

(٤) السابق جـ ٢ : ٢٤٤

ألست معى فى أن النقد العربى كان متميزا فى نظرته إلى الشعر بعيدا عن الشاعر ، وأن هذه المسألة لا تزال تشغل بال النقد المعاصر ، عربيا أو غير عربى ، وأن القيمة الفنية فى حدّ ذاتها هى التى تميز نصا على نص وتسمو بشاعر وتهوى بآخر .

أما عن قران الأبيات بعضها ببعض ، وتلاحم أجزاء الشعر فقد وضع الجاحظ يده على ما يعد مدخلا ومقدمة هامة للوحدة العضوية للقصيدة .

جاء فى كتاب « البيان والتبيين » أنشدنى أبو العاصى قال : أنشدنى خلف الأحمر :

وبعض قريض القوم أولادُ عَلَّة   يكدّ لسانَ الناطق المتحفِّظ(١)

وقال أبو العاصى : وأنشدنى فى ذلك أبو البيداء الرِّياحىّ :

وشعر كبعر الكَبْش فرَّق بينه   لسانُ دعىٍّ فى القريضِ دخيلِ

أما قول خلف : وبعض قريض القوم أولاد علّة :

فإنه يقول : إذا كان الشعر مستكرها ، وكانتْ ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولات العلّات ، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيّا موافقا ، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة .

قال : وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدِّهان .

وأما قوله : « كبعر الكَبْش » فإنما ذهب إلى أنّ بعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ، ولا متجاور ، وكذلك حروف الكلام ، وأجزاء البيت من الشعر ، تراها متّفقةً مُلْساً ، وليِّنة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة ، ومتنافرة مستكرهة ، تشقّ على اللسان وتكدّه ، والأخرى تراها سهلة ليّنة ، ورطبة مواتية ، سلسة النظام ، خفيفة على اللسان ، حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد .

(١) أولاد علّة : بنو رجل واحد من أمهات شتّى : والقران : التشابه والموافقة .

وقال أبو نوفل بن سالم ، لرؤبة بن العجاج : يا أبا الجحّاف : مُت إذا شئتَ ، قال : وكيف ذاك ؟ قال : رأيت عقبة بن رؤبة ينشد رجزا أعجبنى ، قال : إنه يقول : لو كان لقوله قران .

ويذكر بيت ابن الأعرابىّ :

وبات يدرس شعرا لا قران له ... قد كان نقّحه حوْلًا فما زادا

فهذا فى اقتران الألفاظ ، فأمّا فى اقتران الحروف ، فإنّ الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا بتأخير ، والزاى لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال ، بتقديم ولا بتأخير ، وهذا باب كبير ، وقد يكتفى بذكر القليل حتى يستدل به على الغاية التى إليها يجرى » [1] .

ونحن هنا لا نريد أن نهلّل للجاحظ بأنه قد وضع يده على مصطلح الوحدة العضوية بمفهومها المعاصر ، وإنما يكفى الجاحظ فخرا أنه أشار إشارة إلى تماثل الكلمات وتجانسها وتوافقها فى البيت الواحد . وإلا كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلّات ، وأنه ذهب إلى أن أجود الشعر ما كان متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، كأنه أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللّسان كما يجرى الدّهان .

فإنك لو طبقت هذا النقد النظرى على قصيدة أو عمل شعرى ، فسوف ترى أن الجاحظ يريد عملاً متصامّا متضامنا نبدو فيه روعة التماسك والتآخى ، سواء بين الكلمات . أو بين الأبيات . حتى إنه يتسلسل على اللّسان فى سهولة وعذوبة وانسجام من أوّله إلى آخره

هذا وغيره نستطيع أن نقرّر بأن صاحب البيان والتبيين قد أسهم بنصيب وافر فى مسيرة الفكر النقدى ، وأن فكره النقدى لا يزال نابضا حيا من خلال تيارات النقد المتعددة

ولقد « بدأ الجاحظ نظرية أخرى كان من الممكن أن تفتح أمامه آفاقا واسعة حين قال : « فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير » فلو تخطّى حدود التعريف لوجد نفسه فى مجال المقارنة بين فنّين : الشعر والرسم ، بل إن تعريفه لا يخرج عن قول « هوراس » « الشعر والرسم » وإذن فربما هداه ذكاؤه إلى استبانة

---

(١) البيان والتبيين جـ ١ ٦٦ وما بعدها بتصرّف

الفروق ، وضروب التشابه ، ولكان لنا فى هذا الباب حديث عن المحاكاة وتمايزها بين الفنون .... ولكن كل ما أراده الجاحظ من هذا القول تأكيد نظريته فى الشكل ، وأن المعولّ فى الشعر إنما يقع على « إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك » .

وبهذا التحيز للشكل قلّل من قيمة المحتوى ، وقال قولته التى طال تردادها : « والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوىّ والقروىّ »[1] .

وتبقى لابن قتيبة بعض النظرات النقدية الأُصيلة التى تحسب له فى تاريخ البحث العلمى ، على الرغم مما وقع فيه من اضطراب فى بعض المسائل النقدية ، فالدوافع النفسية ، والمثيرات التى تثير الشاعر والأديب ستظل من العلامات المضيئة فى ستمرارية النقد العربى على طريق الفكر والمعرفة .

« ولقد ألمح ابن قتيبة إلى أهمية التأثير فى نفسيات الجماهير بالتناسب والمشاركة العاطفية ، وتحدث عن الشاعر متكلفا ومطبوعا ، وعن المؤثرات والحوافز التى تفعل فعلها فى نفسه ، وكان من أوائل النقاد الذين لم يتهيبوا الوقوف عند القضايا النقدية الكبرى ، كما كان من أبرزهم إلتفاتا إلى العوامل النفسية ، والمبنى الفنى الكلىّ »[2] .

وأشار كذلك إلى معنى الارتياح النفسىّ الذى يطمئن فى ظلاله الشاعر ، وتتهيأ قريحته لفيض الشعر ، فلا يعكر عليه صفو وجدانه عامل مادىّ ، أو عامل معنوى .

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : إحسان عباس : ٩٨ .

(١) المرجع السابق : ١١٥ .

الفصل الثانى
الآمدى والشعر
ـ ٥ ـ

[وليس الشِّعْرُ عنْد أهل العلم به إلّا حسنُ التأتّى ، وقرْبُ المأخذ ، واختيارُ الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها ، وأن يُورَدَ المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعَمل فى مثله ، وأن تكونَ الاستعاراتُ والتمثيلاتُ لائقة بما استعيرتْ له ، وغَيرَ منافِرَةٍ لمعناه .

فإنّ الكلامَ لا يكتسى البهاءَ والرونْق إلّا إذا كان بهذا الوصف ، وتلك طريقة البحترىّ .

قالوا : وهذا أصْلٌ يحتاج إليه الشاعر والخطيبُ صاحبُ النثر ، لأنّ الشعر أجْوَدُهُ أبلغه ، والبلاغةُ إنما هى إصابةُ المعنى ، وإدراك الغرض بألفاظ سهلةٍ عذبةٍ مستعملةٍ سليمةٍ من التكلّف ، لا تبلغ الهَذَرَ الزائدَ على قدْر الحاجة ، ولا تنقص نقْصاناً يقف دون الغاية ، وذلك كما قال البحترىّ :

والشعر لمح تكفى إشارته   وليس بالهذْر طوِّلتْ خطبه

فإنْ اتفق مع هذا معنى لطيف ، أو حكمة غريبة ، أو أدبٌ حسنٌ ، فذاك زَائِدٌ فى بهاء الكلام ، وإن لمْ يتّفق ، فقدْ قام الكلامُ بنفسه ، واستغنى عمّا سواه .

قالوا : وإذا كانت طريقة الشاعر غيْر هذه الطريقة ، وكانتْ عبارتُهُ مقصِّرَةً عنها ، ولسانُهُ غيرِ مدرك لها ، حتى يعتمد دقيق المعانى من فلسفة يونان ، أو حكمة الهند ، أو أدب الفرس ، ويكون أكثرُ ما يوردُهُ منها بألفاظ متعسِّفة ، ونسْج مضطربٍ ، وإن اتفق فى تضاعيف ذلك شىء من صحيح الوصف ، وسليم النظر قلنا له : قد جئتَ بحكمةٍ وفلسفةٍ ومعانٍ لطيفةٍ حسنة ، فإن شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ، ولكنْ لا نسمِّيك شاعرًا ، ولا ندعوك بليغا ، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاهبهم .

فإن سمَّيناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ، ولا المحسنين الفصحاء . وينبغى أن نعلمَ أنّ سوءَ التأليف ، ورداءةَ اللفظ ، يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ، ويفسده ، ويعمِّيه ، حتىّ يحوجَ مستمعه إلى طول تأمّل ، وهذا مذهبُ أبى تمام فى عُظْم شعره .

وحسنُ التأليف ، وبراعةُ اللفظ ، يزيدُ المعنى المكشوفَ بهاءً وحُسنًا ورونقا ، حتىّ كأنّه قد أحدث فيه غرابةً لم تكنْ ، وزيادةً لم تُعْهد ، وذلك مذهبُ البحتريّ .

ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك فى شعر أبى تمام .

وإذا جاء لطيفُ المعانى فى غير بلاغة ، ولا سبْكٍ جيّد ، ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثلَ الطرازِ الجيِّد على الثوْب الخلَق ، أو نقش العبير على خدِّ الجارية القبيحة الوجه .

وأنا أجمعُ لك معانى هذا الباب فى كلمات ، سمعتُها من شيوخ أهل العلم بالشعر : زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجودُ ، ولا تستحكم إلاّ بأربعة أشياء .

وهى : جودةُ الآلة ، وإصابةُ الغرض المقصود ، وصحَّةُ التأليف ، والانتهاءُ إلى تمام الصنعة ، من غير نقص فيها ، ولا زيادة عليها] [1].

١ ــ أول ما يلاحظه الدارس لهذا النص هو سعة اطلاع الآمدى ، وتمكنه من ثقافة عصره ــ عربية وأجنبية ــ ورجوعه إلى القديم ، يرسم من خلاله نظريته فى فن الشعر ، ودفاعه عن عمود الشعر ، باعتبار أنه يمثل ذوقا موروثا له خطره عند أمة العرب ، وكأن الآمدىّ حينما وجد كثيرا من النقاد والأدباء يولعون بطريقة أبى تمام فى البديع ، ويذهبون إلى أنه قد فاق فى شعره كثيرا من الشعر أراد أن يضع طريقته الفذة فى الموازنة ، يقف فيها عند أخطاء كل من البحترى وأبى تمام ، وما أصاب فيه كلا الطائيين ، بطريقة منهجية محايدة فى كثير من حالاتها ، ليكشف عن حالة فنية يعتقد هو أنه لابدّ من الكشف عنها ، وهى طريقة العرب فى الشعر ، وما سمّاه النقاد بعمود الشعر ، وأن البحترى كان صورة من طريقة العرب ، ومن ثمّ أصاب فى الكثير ، وأن أبا تمام تمرّد على هذه الطريقة ، ومن ثم أصاب حينا وأخطأ حينا آخر .

والآمدىّ من هنا كان صاحب نظرة عميقة بعيدة المدى إلى النظرية الشعرية ، لأنه تصوّر استقرار الظاهرة ، نظرا لتاريخها الطويل فى أمة لها ميزانها الحضارى والثقافى بين الأمم ، وهى أمة مولعة بالشعر ، ملهمة بالبيان ، فلابدّ أن يكون الشعر قد اتخذ له مسارا وماهية أصبحا من معالمه المميزة ، سواء فى ألفاظه ومعانيه ، أو فى استعاراته وتمثيلاته ، أو فى بعده عن التكلف ،وقربه من الطبع ، وعلى الشعراء أن يدوروا فى

(١) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى : تحقيق السيد أحمد صقر : ط ٢ دار المعارف بمصر ١٣٩٢ هـ ــ ١٩٧٢ م جـ ٣ / ٤٢٣ ــ ٤٢٦ .

هذا المدار الذى حدّد جوانبه شعراء العرب فى مسيرتهم الطويلة ، ولهم بعد ذلك أن يجدّدوا ، وأن يبتكروا ، وأن يتناولوا موضوعات عصورهم المختلفة ، على ألّا يخرجوا خروجا مطلقا على طريقة القدماء ، ليتم بذلك وصل الماضى بالحاضر ، والتطلع من الحاضر إلى المستقبل ، وتلك فكرة جديرة بالاحترام والتقدير من ناقد عربى قديم ، دعا فى موازنته إلى أن يكون فنّ الشعر متصلا فى سماته وخصائصه بين السابقين واللّاحقين .

فالشعر عند نقاده وأهل العلم به عمل فنّى ، يعتمد أكثر ما يعتمد على حسن تأتّيه ، وقرب مأخذه ، واختيار كلامه ، ووضع كل لفظة منه فى مكانها الجدير بها ، والجديرة به ، وأن يورد المعنى باللفظ الذى سبق استخدامه فيه ، واستعماله فى مثله ، وأن يكون هناك صلة فى الاستعارات والتمثيلات بما استعيرت له ، لا تنبو عن الذوق ، ولا يمجها الطبع ، لأن الشعر إذا ظهر فى تلك الصورة المتلائمة المنسجمة اكتسى بهاءً ورونقا ، وكان أقرب إلى إحساس المتلقّى ، وتلك طريقة البحترى .

وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والناثر ، لأن البلاغة عدّة كل منهما ، يصل بواسطتها إلى غرضه من التعبير ، وواضح أن الغرض من الكتابة الأدبية التى تجمع بين الشعر والنثر غرض فنّى ، ولن يتمكن الشاعر من الوصول إلى هذا الغرض إلا إذا أصاب المعنى بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف ، لا تزيد عن الحاجة ، ولا تنقص عنها ، بل هى كما قال البحترى :

والشعر لمح تكفى إشارته   وليس بالهذر طوّلتْ خطبه

فإن عثر الشاعر مع هذا إلى معنى لطيف ، أو حكمة نادرة ، أو أدب حسن ، فقد زاد هذا الذى عثر عليه فى بهاء الشعر ، وإن لم يعثر على شىء من هذا بقى للشعر خصيصته الفنية التى يتميز بها على سائر الكلام .

ولقد وجد الآمدى ـــ فى موضوعيته التى يكاد يجمع عليها كل النقاد والدارسين ـــ هذه الطريقة تتمثل تماما فى شعر البحترى ، فنوّه بها ، ولم يجدها تتمثل تماما فى شعر أبى تمام ، فعابه من خلالها ، ولم يمنع هذا أن يعيب صاحب الموازنة البحترى فى جوانب ولمسات شعرية قد قصّرتْ به ، وقصّر بها ، وأن يمدح أبا تمام فى جوانب ولمسات حلّق بها ، وحلّقت به .

فالرجل يوازن بين الشاعرين الكبيرين من خلال نظرية أدبية ، حدّد سماتها من أدب التراث ، وشعر السابقين ، وقال كلمته على أساس من هذه النظرية فى الشاعرين الطائيين الكبيرين .

ولقد علّل الدكتور محمد زغلول سلام هذا الاتجاه النقدى فى موازنة الآمدى تعليلا منطقيا جديرا بالتنويه والنظر وهو ما نراه مؤكدا لوجهة نظرنا التى ذهبنا إليها حول انطلاق الآمدى فى موازنته بين البحترى وأبى تمام من نظرية أدبية مرسومة ومقررة .

اسمعه يقول : إن الآمدىّ عاش فى القرن الرابع بكل ما يشتمل عليه من جوانب سياسية وعقدية وثقافية وفكرية وفنية ، فعكس فى آرائه أصداء هذا القرن الرابع فى جوانبه المختلفة .

فمن الناحية السياسية كانت قد تغلبت العناصر غير العربية على العرب ، لدرجة تكوين دويلات مستقلة ، اقتطعت نفسها عن الدولة العربية الكبرى ، بل وبلغت الدرجة بها إلى حدّ استيلاء البويهيين الفرس الشيعة على بغداد قاعدة الخلافة .

كذلك اشتدت العنصرية الفارسية ، كما بدأت القوميات التى أذابتها الفتوح العربية تتحرك من جديد ، لتثبت وجودها ، وتناهض الكيان العربى السياسىّ والثقافى ، فتسلطت الثقافات غير العربية على الفكر العربى ، وسارت به فى اتجاه ، يرى العرب أنه لا يخدم المقدّسات والقيم العربية ، واتضح ذلك فى الجانب الدينى فى ظهور بعض الملل والنحل والمذاهب والعقائد والبدع بصورة لم يسبق لها مثيل ، وكانت هذه ـــ دون شك ـــ صدى لعقائد غريبة عن الاسلام ، فارسية ، ونبطية ، وهندية ، ويونانية .... الخ .

كذلك ظهرت بعض الاتجاهات الأدبية التى تدفع بالذوق الأدبى إلى ناحية غير عربية ، وتنأى به شيئا فشيئا عن طريقة العرب ، أو طبيعة العرب ، وهذا ما تنبه له جماعة من كبار الكتاب والمفكرين منذ القرن الثالث الهجرى ، عندما استفحلت حركة الشعوبية والزندقة ، وبدت آثارها فى الشعر العباسى ، حيث ناهضها الجاحظ ، وابن قتيبة مع اختلاف طريقة كل منهما .

ولكن لم تستطع هذه الوقفات أن تصدّ تطوّر الزمن ، واندفاع الثقافة العربية بكل قوتها نحو الاتجاهات الفارسية واليونانية ، وكان القرن الرابع صراعا هائلا بين رواد الثقافة العربية ، وطلاب الثقافة الغربية ، وإن كان هؤلاء أكثر عددا ، وأقوى صوتا .

من هنا اتجهت الكتابة إلى الأخذ بمناهج وأساليب غريبة عن الأسلوب العربىّ التقليدى ، سواء فى هذا البديع الثقيل ، أو فى المعانى الفلسفية الدقيقة ، وحدث هذا بالنسبة للشعر .

وكان طبيعيا أن يشجع أنصار كل مذهب من يمثل مذهبهم من الكتاب والشعراء ، وقد ظهر هذا الاتجاه الغريب أوضح ما يكون فى شعر أبى تمام منه فى شعر البحترى ، بينما احتفظ البحترى لشعره بالروح العربى [1].

واستطاع الآمدى أن يهضم ثقافة عصره ، وثقافة العصور العربية التى سبقته ، ووجد العرب الأقدمين طريقا ومذهبا فى قول الشعر ، واقتنع بها الآمدىّ ، ورضيها ، فى غمار الثقافات الأجنبية التى تتماوج تياراتها هنا وهناك ، وأراد الرجل أن يقيس تجربة أبى تمام ، وهو النموذج الذى بلغ الغاية فى الصنعة ، وفى مذهب البديع ، وأن يقيس تجربة البحترىّ ، وهو النموذج الذى بلغ الغاية فى الطبع ، وفى التزام طريقة العرب ، وأن يوازن بينهما ، موازنة فيها كثير من الموضوعية ، وقليل من التأثرية ، لأن الناقد لا يستطيع أن يجنب ذاته جملة واحدة كما يقول « لانسون » العالم الفرنسىّ ، فكانت هذه الموازنة التى جاءت عملا نقديا يجمع بين النظرية والتطبيق ، لايزال له صداه فى الدراسات النقدية المعاصرة .

يقول الدكتور محمد مندور : إننا إذا رجعنا إلى كتاب « الموازنة » نفسه ، فإننا نجد أنّ الآمدى لم يتعصّب للبحترىّ ، كما لم يتعصّب ضدّ أبى تمام ، وإنما هذه تهمة اتهمه بها النقاد اللاحقون ، عندما فسد الذوق ، وغلبت الصنعة والتكلف على الأدب العربىّ ، ونظر هؤلاء المتأخرون فى بعض انتقادات الآمدى لسخافات أبى تمام و « وساوسه » ، ولم يوافقوا على تلك الانتقادات لمرض أذواقهم ، فقالوا أن الرجل متعصب ضد أبى تمام ، وهذا ظلم يجب أن نصلحه ، والتهمة لا تقوم بعد على استقصاء لأقواله ، ولا تصدر عن نظر شامل فى كل ما قاله ، وإلا لرأوا أنه قد أعجب بأبى تمام فى غير موضع ، ودافع عنه فى كثير من المواقف ، كما أنه يوجه نقدات مرّة إلى البحترى كلما وجد فيه مغمزا .

ويقول : إنه مما لا شك فيه أن الآمدىّ لم يكتب موازنته أيام عنف الخصومة بين أنصار أبى تمام والبحترى ، لأن أبا تمام توفى سنة ٢٣١هـ والبحترى توفى سنة ٢٨٤هـ ويظهر أن المعركة قد احتدمت بعد موتهما مباشرة ، حتى بلغت أقصاها فى أواخر القرن الثالث ، وأوائل القرن الرابع ، ونحن وإن كنا لا نملك من الكتب التى ألفت فى تلك الفترة غير « أخبار أبى تمام » للصولى المتوفى سنة ٣٣٥ ه إلا أننا نجد فى هذا الكتاب ما يكفى فى الدلالة على مبلغ الإسراف والعنف اللذين صحباتلك المنازعات حول الشاعرين ، فالصولى هو الذى يجب أن يتهم بالتعصب لأبى تمام ، وهو الذى

---

(١) تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى : دكتور محمد زغلول سلام : دار المعارف بمصر : ٢٤٦ ـــ ٢٤٧ .

يجب أن نرفض الكثير من أحكامه وأحباره لوضوح هواه ، وفساد ذوقه ، وكثرة ادعائه ، وأما الآمدى المتوفى سنة ٣٧١ هـ فقد جاء بعد أن كان الزمن قد هدّأ من حدّة الخصومة ، وكان الأدباء قد أخذوا يقتتلون حول رجل آخر هو المتنبى [1].

فمرور قرن من الزمان تقريبا بين وفاة البحترى ووفاة الآمدىّ كان كفيلا بأن تهدأ الأنفاس فيه حول الخصومة بين أنصار الشاعرين الطائيين ، فليس هناك احتمال إذن بأن الآمدىّ كان متأثرا بوقدة الانفعال فى هذه الخصومة ، وليس هناك احتمال ثان بأن الآمدىّ كان يدافع عن تراث العرب الشعرى أمام هذا التيار الأدبى الزاحف من هنا وهناك ، وليس هناك احتمال ثالث بأن الآمدى كان متحاملا على أبى تمام أمام كثرة أنصاره الذين يعلون من شأن الصنعة ، ويشهدون له بالتفوق والامتياز .

نقول : إنه ليس هناك احتمال واحد ينفذ منه الظنّ إلى تعصّب الآمدى ضد أبى تمام ، وسوف ترد نصوص نقدية فى مظانها تؤكد موضوعية الرجل ، وكل ما هنالك أنه اقتنع تماما بنظرية أدبية وجدها فى عمود الشعر ، واقتنع تماما بأن التطور الأدبى لابدّ أن يبدأ من قاعدة ثابتة من تراث الأدب ، ومهما يكن من أمر التحكمّ فى ذوق الآمدى أحيانا إلا أنه يحسّ طريقه التى يمشى فوقها ، وهو يكتب موازنته ، فتناول الخصومة بين الشاعرين الكبيرين بمنهج علمى أشبه ما يكون بالمناهج العلمية الحديثة .

٢ ــ الشعر غير الفلسفة :

ويُفجّر النص الذى سقناه للآمدىّ حول الشعر قضية أخرى لا يزال لها صدى ورنين فى النقد المعاصر ، تلك هى ارتباط الشعر بالفلسفة ، فإن كان الشاعر يعتمد دقيق المعانى من فلسفة اليونان ، أو حكمة الهند ، أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ، ونسج مضطرب ، قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ، فإن شئت سميناك فيلسوفا أو حكيما ، والفيلسوف والحكيم غير الشاعر ، والشاعر غير الفيلسوف والحكيم .

وما ذلك فى نظر الآمدىّ إلا لأن طريقة الفيلسوف والحكيم غير طريقة العرب ، وغير مذهبهم فى الشعر ، وكل منهما لا يلحق بالشاعر فى درجة البلاغة والفصاحة ومهما يكن من أمر الدقة والطلاوة فى المعنى ، فإن سوء التأليف ، ورداءة اللفظ تغض من قيمته ، وتظهره مُشوّها فاسدا معمىّ ، يحتاج مستمعه إلى طول تأمل وهو ما يذهب بلذة الاستمتاع بالشعر ، كما يوجد فى كثير من شعر أبى تمام .

(١) النقد المنهجى عند العرب : دار نهضة مصر للطبع والنشر ــ الفجالة ــ القاهرة . ١٠٢ ــ ١٠٣ .

أما المعنى المكشوف البيّن فيزيده حسن التأليف ، وبراعة اللفظ بهاء وحسنا ورونقا ، حتى كأنه يكسوه غرابة ، ويزيده زيادة لم تعهد ، وهو ما يشيع فى شعر البحترى ، ولذلك يقولون : لشعره ديباجة ، والديباجة هى الرونق والبهاء الذى يجعل النفس تتقبّل الشعر ، وتقبل عليه .

وإذا جاء لطيف المعانى فى غير تصوير بلاغى ، ولا سبك جيّد ، ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلَق ، أو نفث العبير على خدّ الجارية القبيحة الوجه .

إن قضية الشعر ترجع إلى صياغته عند الآمدى ، فالمعنى الفلسفى العميق يخرجه التصوير البلاغى ، والسبك الجيد مخرجا رائعا تهشّ له النفوس وتبشّ ، والمعنى الواضح البيّن يزيده رونق الأداء رونقا ، وجمال التصوير الفنى جمالا .

وليست العبرة فى الشعر بالإكثار من المعانى الفلسفية الدقيقة التى لا يتم بهاؤها ، ولا يكمل رونقها بالبلاغة والسبك ، وانقياد الألفاظ المناسبة لها .

والدليل على أن الآمدىّ يتبين طريقه فى نظرية الشعر أنه يلحّ على ذلك إلحاحا شديدا ، ويجمع معانى هذا الباب فى كلمات سمعها من شيوخ أهل العلم بالشعر .

فقد زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود ولا تصل إلى درجة الاستحكام إلا بأربعة أشياء : وهى :

١ ـــ جودة الآلة .

٢ ـــ وإصابة الغرض المقصود .

٣ ـــ وصحة التأليف .

٤ ـــ والانتهاء إلى تمام الصنعة ، من غير نقص فيها ، ولا زيادة عليها .

ويذهب الدكتور مندور إلى أن ما ذهب إليه الآمدىّ من شأن الصياغة الشعرية ، وما تضيفه إلى المعانى المكشوفة البينة هو رأى معظم نقاد أوربا اليوم الذين يرون أن أمر المعانى فى الشعر ثانوى بالنسبة إلى الصياغة ، ويضرب عدة أمثلة على ذلك لا من شعر البحترىّ فحسب ، بل من شعر أبى تمام نفسه ، فهو عندما يقول :

رعته الفيافى بعد ما كان حقبةً   رعاها وماء الروض ينهلّ ساكبه

قد رفع من هذا المعنى المكشوف القريب الدارج ، وخلق منه قيمة فنية شعرية

جميلة باستعماله للفعل (رعته) بمعنى حطمت قواه ، بعد أن رعى كلأها وماء الروض ينهلّ ساكبه فى أيام الخصب .

ومرد كل هذه الحقائق التى تجعل من الآمدىّ ناقدا منقطع النظير بين العرب هو فطنته إلى الأهمية الكبرى التى نعلقها على الصياغة فى الأدب .

فاللغة فى الأدب ليست وسيلة خادمة للفكر والإحساس فقط ، بل هى إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية غاية فى حدّ ذاتها ، ويكون من حسن الذوق ، وسلامة الحسّ للكاتب أو الشاعر أن يقيم النسب الدقيقة بين اللغة كوسيلة ، واللغة كغاية فى الأدب ، فلا يسرف فى اعتبارها وسيلة ، لأنه يحرم نفسه من عناصر هامة فى التأثير ، عناصر التصوير ، وعناصر الموسيقى ، وكذلك يحذر من أن ينظر إليها كغاية ، فيأتى أدبه أو شعره ، وقد غلبت عليه اللفظية ، وخلا من كل مادة إنسانية فكرا أو إحساسا .

وليس فى قدرة أحد أن يعلم الآخر متى ينتهى عمل الوسيلة فى اللغة ، ومتى يبدأ عمل الغاية ومشكلة كهذه لا يمكن أن تحلّ نظريا ، وإنما يكتسب الإنسان إحساسا صادقا بحدودها بكثرة المران على النقد والنظر فى مؤلفات كبار الكتاب والشعراء الذين نجحوا فى هذا السبيل .

ويضرب الدكتور مندور مثلا لذلك بقول أبى تمام :

بيضاء تسرى فى الظلام فيكتسى ... نورا وتبدو فى الضياء ، فيظلم
ملطومة بالورد أطلق طرفها ... فى الخلق فهو مع المنون محكمّ

فالآمدى يعلق على البيت الثانى بقوله : « وقوله ملطومة بالورد يريد حمرة خدّها ، فلم لم يقل : مصفوعة بالقار ، يريد سواد شعرها ، ومخبوطة بالشحم ، يريد امتلاء جسمها ، ومضروبة بالقطن يريد بياضها ، إن هذا لأحمق ما يكون من اللفظ وأسخفه ، وقد جاء مثل هذا فى كلام العرب ، ولكن على وجه حسن ، قال النابغة : « مقذوفة بدخيس اللحم » يريد أنها قذفت بالشحم ، أى كأنه رمى على جسمها رميا ، وإنما ذهب أبو تمام إلى قول أبى نواس : « وتلطم الورد بعنّاب » وهذه كانت تلطم فى الحقيقة فى مأتم على ميت بأنامل مخضوبة الأطراف ، فجعلها عنابا تلطم به وردا ، فأتى بالظرف كله ، والحسن أجمعه ، والتشبيه على حقيقته ، وجاء أبو تمام بالجهل على وجهه ، والحمق بأسره ، والخطأ بعينه » .

لقد فطن الآمدىّ إذن إلى معظم الحقائق الهامة عن الشعر ، فقرر أنه غير العلم وغير الفلسفة ، كما حدّد العلاقة بين كل منهما [1].

والأشياء الأربعة التى لا تجود صناعة الشعر إلا بها تؤكد لنا صلة الآمدى بثقافة اليونان ، وتمثله لها .

« فالأوائل قد ذهبوا إلى أنّ كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء : علة هيولانية ، وهى الأصل ، وعلّة صورية ، وعلّة فاعلة ، وعلّة تمامية .

فأما الهيولانية فإنهم يعنون الطينة التى يبتدعها البارى جل جلاله ، ويخترعها ، ليصور ما شاء تصويره منها من رجل أو فرس أو جمل أو غيرها من الحيوان ، أو بُرٍّ ، أو كَرْمة ، أو نخلة ، أو سدرة أو غيرها من سائر أنواع النبات .

والعلة الصورية : هى المعنى الذى يقصد البارى — جلّ جلاله — تصويره من رجل .

والعلّة التمامية هى : أن يتمّها تبارك اسمه ، ويفرغ من تصويرها من غير انتقاص منها . وكذلك الصانع المخلوق فى مصنوعاته التى علمه الله عز وجلّ إياها ، لا تستقيم له وتجود إلا بهذه الأشياء الأربعة ، وهى :

آلة يستجيدها ويتخيرها مثل خشب النجار ، وفضة الصائغ ، وآجر البنّاء ، وألفاظ الشاعر والخطيب ، وهذه هى العلة الهيولانية التى قدموا ذكرها ، وجعلوها الأصل .

ثم إصابة الغرض فيما يقصد الصانع صنعته ، وهى العلة الصورية التى ذكروها .

ثم صحة التأليف حتى لا يقع فيه خلل ولا اضطراب ، وهى العلة الفاعلة ، ثم أن ينتهى الصانع إلى تمام صنعته من غير نقص منها ولا زيادة عليها ، وهى العلة التمامية .

فهذا قول جامع لكل الصناعات والمخلوقات .

فإن اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع أن يحدث فى صنعته معنى لطيفا مستغربا كما قلنا فى الشعر من حيث لا يخرج عن الغرض ، فذلك زائد فى حسن صنعته وجودتها ، وإلا فالصنعة قائمة بنفسها ، مستغنية عما سواها [2] .

(١) النقد المنهجى عند العرب : ١٢٣ — ١٢٤ .

(٢) الموازنة : ٤٢٦ — ٤٢٧ .

وأول ما يلاحظه هو أن الآمدىّ لم يكن يجهل ذلك النوع من النقد الذى أراد أمثال قدامة أن يطبقوه على الشعر ، وهو النقد العلمى الذى يقوم على فلسفة أرسطو ، لم يجهل الآمدىّ ذلك النقد ، ولكنه كان أدق ذوقا ، وأفطن لحقيقة الشعر من أن يصدر عنه (١) .

وهذا النص الذى ساقه الآمدى بالغ الأهمية فى دلالته على طريقة فهم ناقد عربى أصيل لفلسفة أرسطو فى الخلق ، وعلى النحو الذى حاول به أن يستخدمها فى نقد الشعر ، فالعلل الأربع التى ذكرها هى علل أرسطو الشهيرة : المادة والصورة والعلة الفاعلة ، والعلة الغائية ، وهذه الأخيرة لم يفهمها الآمدي على وجهها أو حوّرها عامدا ، ليستخدمها فى فهم الشعر ، ولذلك سمّاها بالعلّة التمامية ، وحوّل معناها إلى معنى مغاير ، فلم تعد تفيد الغاية التى يصنع الشىء من أجل تحقيقها ، بل كمال الصنعة ، وتمام الإجادة فى صياغة المادة صورة (٢).

وكان الآمدىّ عالما أيضا بثقافة الفرس ، علمه بثقافة اليونان ، وإن كانت هذه الثقافة وتلك لم تخرجه إلى القوالب الجامدة ، ولم تفسد من ذوقه الشفاف ، ولكنها أضافت إليه رصيدا من الفكر والمعرفة استعان به فى نقده التحليلى لشعر كل من أبى تمام والبحترى .

فهو يذكر ما ذهب إليه « بزرْ جمهَر » فى فضائل الكلام ورذائله ، وبعض ذلك داخل فى الشعر ، من أن فضائل الكلام خمس ، إن نقصت منها فضيلة واحدة ، سقط فضل سائرها .

وهى أن يكون الكلام صدقا ، وأن يوقع موقع الانتفاع به ، وأن يُتكلَّم به فى حينه ، وأن يحسن تأليفه ، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة .

قال : ورذائله بالضدّ من ذلك ، فإنه إن كان صدقا ، ولم يوقع موقع الانتفاع به بطل فضل الصدق منه .

وإن كان صدقا ، وأوقع موقع الانتفاع به ، وتكلّم به فى حينه ، ولم يحسن تأليفه ، لم يستقر فى قلب مستمعه ، وبطل فضل الخلال الثلاث منه .

وإن كان صدقا ، وأوقع موقع الانتفاع به ، وتكلّم به فى حينه ، وأحسن تأليفه ، ثم استعمل منه فوق الحاجة ، خرج إلى الهذَر ، أو نقص عن التمام صار مبتورا ، وسقط منه فضل الخلال كلها .

(١) النقد المنهجى عند العرب . دكتور محمد مندور : ١٣٢ .

(٢) المرجع السابق . ١٣٣ .

وهذا إنما أراد به « بزرْ جمهرَ » الكلام المنثور الذى يخاطب به الملوك ، ويقدّمه المتكلم أمام حاجته ، والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا ، ولا أن يوقع موقع الانتفاع به ، لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر ، ولا أن يجعل له وقت دون وقت ، وبقيت الخلّتان الأخريان وهما واجبتان فى شعر كل شاعر ، وذلك :

أن يحسن تأليفه ، ولا يزيد فيه شيئا على قدر حاجته ، فصحة التأليف فى الشعر ، وفى كل صناعة هى أقوى دعائمه بعد صحة المعنى (١) .

ولعلّ الآمدىّ يقصد بالصدق ما ليس نقيض الكذب ، بل يقصد إلى الصدق الفنى « فالشعر كما هو معلوم ليس من الضرورى أن يكون صادرا عن الواقع لكى لا يتهم بالكذب ، وإنما يكفى أن يكون صادرا عن واقع نفسىّ ، ولعل هذا هو المقصود بصحة المعنى ، فالمعنى يصح إذا استجابت له النفس أو أمكنها الاستجابة له عندما تتهيأ لذلك ، وهو يصح حتى ولو كان مجرد احتمال أو إمكان .

إن كل هذه النظريات لم تكد تغير من نظرة الآمدى إلى الشعر ، ولقد كان هذا من حسن حظ الأدب العربى ، إذ لو صدر عن هذه التقاسيم الشكلية لذهبت قيمة كتابه ....

ومصدر الخطر كما دلّت القرون اللاحقة لم يكن من فلسفة الفرس ، بل من فلسفة اليونان ، فهى التى انتهت بأن جففت ماء النقد ، وجعلته علما ـــ علم البلاغة ـــ الذى لم يلبث أن تحجر ، وأفسد العقول والأذواق (٢) » .

هل تناقض الآمدى بين مذهب ابتكار المعانى ومذهب حسن التأليف ؟

يذهب الدكتور إحسان عباس إلى أن الآمدى قد تناقض بين هذين المذهبين ، يقول : استمع إلى الآمدى يصوّر المنصفين من أصحاب البحترى : « ووجدت أهل النصفة من أصحاب البحترى ، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلّفه لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعانى ودقيقها والإبداع والإغراب فيها ....

وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشىء الذى هو ضالّة الشعراء ، وطلبتهمْ ، وهو لطيف المعانى ، وبهذه الخلّة دون ما سواها فضّل امرؤ القيس ، لأن الذى فى شعره من دقيق المعانى ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة ، فوق

(١) الموازنة : ٤٢٧ ـــ ٤٢٨ .

(٢) النقد المنهجى عند العرب : دكتور محمد مندور . ١٣٤ ـــ ١٣٥ .

ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى إنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع .

ولولا لطيف المعانى ، واجتهاد امرىء القيس فيها ، وإقباله عليها لما تقدم على غيره ، ولكان كسائر الشعراء من أهل زمانه ، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم » .

ثم استمع إليه يصوّر موقف المنصفين من أصحاب أبى تمام :« ووجدت أكثر أصحاب أبى تمام لا يدفعون البحتريّ عن حلو اللفظ ، وجودة الرصف ، وحسن الديباجة ، وكثرة الماء ، وأنه أقرب مأخذا ، وأسلم طريقا من أبى تمام ، ويحكمون مع هذا بأن أبا تمام أشعر منه ، وهذا مذهب مَنْ جلّ ما يراعيه من أمر الشعر هو المعانى » بعد ذلك يعلق الدكتور إحسان عباس على هذه النصوص التى ساقها لأنصار أبى تمام والبحترى من كتاب الموازنة (ص ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٤٠٠) بقوله :

« أيحق للآمدىّ بعد ذلك أن يقول ــ كأنه يردد رأى الجاحظ ــ « ودقيق المعانى موجود فى كل أمة ، وفى كل لغة ، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه ، المستعمل فى مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له ، وغير منافرة لمعناه » .

وهل « أهل العلم بالشعر » هؤلاء فضلوا امرأ القيس إلا بسبب معانيه ؟ فلم يعود الآمدىّ فيقصر « أهل العلم بالشعر » على من يفضلون قرب المأخذ ، واختيار الألفاظ ، وقرب الاستعارات ... الخ .

إنك ترى التناقض واضحا هنا فى تصوّر الآمدىّ لتيارىْ النقد ، بسبب من ميله الذاتى إلى الفريق الثانى ، وأكبر الظن أنه انقاد لهذا الميل الذاتى نفسه ، وأنه استوحى هذا الميل حين هجّن طريقة أبى تمام ، وفسرها على غير وجهها بقوله : « وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عبارته مقصرّة عنها ، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعانى من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس ... الخ فهذا التصوير لا ينطبق على شعر أبى تمام، والمتعسف منه فى اللفظ والمعنى لا يشمل إلا أبياتا معدودة بشهادة الآمدىّ نفسه .

ولو صح أن أبا تمام كان فيلسوفا أو حكيما لما جازت الموازنة بينه وبين البحترى ، ولكانت محاولة الآمدىّ من أساسها منقوضة ، لأنها مبنية على الموازنة بين شاعر وفيلسوف .

ويسوق الدكتور إحسان عباس طائفة من الآراء يعزز بها رأيه فى الآمدىّ واتهامه إياه بالتعصب ضد أبى تمام ، منها رأى أبى الفرج منصور بن بشر النصرانى الكاتب ، وما ذهب إليه ياقوت فى تقييم الموازنة ، وتعقب الشريف المرتضى بعض تعسف صاحبها فى التخريج [1].

وأرى أنّ الآمدىّ كان موضوعيّا كثير النصفة فيما وجّه إليه من اتهام بالتعصّب ضد أبى تمام نجمله فى هذه النقاط :

١ ــ فى النص الأول نجد أصحاب البحترى ينصفون أبا تمام ، فينسبون إليه لطيف المعانى ودقيقها ، والإبداع والإغراب فيها ، وهذا هو الشىء الذى هو ضالّة الشعراء وطلبتهم من عهد امرىء القيس ، فقد وقع فى شعره كثير من دقيق المعانى ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه وبديع الحكمة ، ولولا هذه الأمور لما تميز امرؤ القيس ، على قرنائه وأهل زمانه ، ولما تفوق على شعراء الجاهلية والاسلام .

٢ ــ وفى النص الثانى نجد أصحاب أبى تمام ينصفون البحترى ، فيصفون شعره بأنه حلو اللفظ ، جيّد الرصف ، حسن الديباجة ، كثير الماء ، وأنه أقرب مأخذا ، وأسلم طريقا من أبى تمام ، ويحكمون مع هذا بأن أبا تمام أشعر منه ، وهذا مذهب من يراعى دقيق المعانى فى أمر الشعر .

وليس فى واحد من هذين النصيّن ما يشتم منه رائحة التعصب من الآمدىّ ضد أبى تمام ، لأن الرجل قد نقل حال المنصفين من أنصار الشاعرين ، فأنصار الصياغة الشعرية ينوهون بقيمة المعانى ، وجلال الأفكار ، وأنصار المعانى ينوهون بقيمة الصياغة والأداء ، فالفريقان يلتقيان من هنا ، ويختلفان من طريق آخر ، هو أن أنصار أبى تمام يجعلون المعنى أولا ، وأنصار البحترى يجعلون الصياغة أولا .

والآمدىّ يقرّر أن دقيق المعانى موجود فى كل أمة ، وفى كل لغة ، وتلك حقيقة يسلم بها كل صاحب رأى .

ثم يشرح الآمدىّ غرضه من عمود الشعر الذى يستوحيه من طريقة العرب فى الشعر ، وتوفرهم عليه كما سبق أو أوضحنا ، ويؤكده بقول البحترى :

ومعانٍ لو فصّلتها القوافى هجّنتْ شعر جرْول ولبيدِ
حُزْنَ مستعمل الكلام اختيارا وتجنّبْنَ ظلمة التعقيد
وركبْنَ اللفظ القريب فأدركْـنَ به غاية المراد البعيد

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ١٦٠ ــ ١٦٢ .

ثم يذهب إلى أن الشعر إذا توفر له جانب الصياغة وحسن الأداء ، واشتم
معنى لطيف ، أو حكمة غريبة زاد بهاؤه ورونقه ، فالمعنى اللطيف ، والفكرة
تزيد بهاء الشعر ولا تنقص منه .

إن الآمدى يريد أن يظل الشعر شعرا أو فنّا جميلا ، ولا يخرج عن ذلك إلى
أو فلسفة ، فللفن خصائص ، وللعلم خصائص أخرى ، والخصائص التى يتـ
الشعر أصالة هى أنه لغة العاطفة والوجدان ، وهذه اللغة مصورة فى حقـ
والخصائص التى يتميز بها العلم أصالة هى أنه لغة العقل والإدراك ، وهذه
تعتمد على التحديد والوضوح والدقة .

فإذا تراكمت الأفكار فى الشعر أضعفت جانب الصياغة ، وأفقدت الشعر
من نبضه وحيويته وقدرته على التأثير والإمتاع ، وهذا ما يشيع فى طائفة كبـ
شعر أبى تمام .

فإذا تراكمت الأفكار فى شعر شاعر ، وسادت هذه الظاهرة شعره كله
حكيما أو فيلسوفا ، ولا يخرج بذلك عن كونه شاعرا ، وذلك مثل
صالح بن عبد القدّوس ، الذى نظم حكمه وأفكاره شعرا حكيما ، أو شعرا
على حكمة .

وقد يكون الشاعر بارعا فى إبراز الحكمة والفلسفة فى صور شعرية
بالألباب ، وتثير الخواطر ، وترق بالأحاسيس ، وتوقظ العقل ، كما نجد فى طا
شعر أبى تمام والمتنبى .

ومهما يكن من إطلاق انتقاد عليهما بأنهما حكيمان ، والشاعر هو البحتر
أحدا لم ينف عنهما صفة الشاعرية ، أو عبقرية الشعر .

و « فصحة التأليف عند الآمدىّ فى الشعر ، وفى كل صناعة هى أقوى
بعد صحة المعنى ، فكل من كان أصحّ تأليفا كان أقوم بتلك الصناعة ممن ا
تأليفه » [1].

« وسوء التأليف ، ورداءة اللفظ ، يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ، ويفـ
ويعمّيه ، حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمّل ، وهذا مذهب أبى تمام فى
شعره » « وحسن التأليف ، وبراعة اللفظ ، يزيد المعنى المكشوف بهاء

(١) الموازنة : ٤٢٨ .

ورونقا ، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعهد ، وذلك مذهب البحترى ، ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك فى شعر أبى تمام » .

« وإذا جاء لطيف المعانى فى غير بلاغة ، ولا سبك جيد ، ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلَق ، أو نفث العبير على خدّ الجارية القبيحة الوجه » (١).

بهذا وغيره كان الرجل موضوعيا منصفا ، يستمد طاقته النقدية من علمه الغزير ، وذوقه الرقيق ، وقدرته على مقارنة معنى بمعنى ، وأداء بأداء . وهو « يستعين بالله على مجاهدة النفس ، ومخالفة الهوى ، وترك التحامل » (٢) ، فيقف وقفة طويلة عند أخطاء أبى تمام ، لأن مذهبه فى البديع قد اشتط به إلى كثير من الخطأ ، ووقفة قصيرة عند أخطاء البحترى ، لأن مذهبه مذهب العرب ، فلم يجمح به خياله ولا فكرُه ، بل استقام له عمود الشعر ، وهو فى كلا الموقفين يكشف عن العلة والسبب ، ويقارن بين شعر وشعر ، وشاعر وشاعر ، فإذا ما انتهى من ذلك كلّه ، وقف عندما أصاب فيه الطائيّان ، بلمحات العالم ، وذوق الناقد ، على طريق النصفة والاعتدال .

الآمدى وأخطاء الطائيين

بين يدى أخطاء الشاعرين الكبيرين يقف الآمدى وقفة موضوعية منصفة لأبى تمام الذى جار عليه بعض النقاد والأدباء ، فجردّوه من كل مكرمة شعرية ، ومن كل سبق على شاعر ، وحين تقرأ ما كتبه صاحب الموازنة فى هذا الصدد ، تتبين لك معالم نفسه الصادقة التى لا تحمل حقدا ولا تعصّبا ، وتبدو لك ذاته فى قمة أدائها الموضوعى الذى يحاول ألا يتجنّى ، ويستفرغ جهده فى أن يكون عدلا ، فلا ينسب لشاعر ما ليس فيه ، ولا ينزع عن شاعر حقا هو له .

يقول الآمدى :

---

(١) الموازنة : ٤٢٥ .

(٢) الموازنة : ٤٢٩

[وقدْ سمعتُ أبا عليّ : محمَد بن العلاء السجستانيّ يقول : أنه ليس له معنى انفرد به ، واخترعه ، إلا ثلاثة معان ، وهى قوله :

تأبى على التَّصْريد إلاّ نائـلاً   إلاّ يكنْ ماءً قُرَاحًا يُمْذَقِ (١)
نَزْرًا كما استكرهتَ عائرَ نَفْحَةٍ   من فأْرَةِ المسْكِ التى لم تُفْتَقِ

وقوله :

بنى مالِكٍ قد نَبَّهَتْ خاملَ الثَّرى   قبورٌ لكمْ مستشرفاتُ المَعَالِـم
رواكِدُ قِيسَ الكفِّ من متناوِلٍ   وفيها عُلىً لا تُرْتَقى بالسلالم

وقوله :

وإذا أراد اللّـهُ نشْرَ فضيلـةٍ   طويتْ أتاح لها لسانَ حَسُود
لولا اشتعال النار فيما جاورتْ   ما كان يُعْرَفُ طِيبُ إعَرْف العود

ولستُ أرَى الأمْرَ على ما ذكَرَهُ أبو عليّ ، بلْ أرى أنّ له ـــ على كثْرَةِ ما أخذه من أشعار الناسِ ومعانيهمْ ـــ مخترعاتٍ كثيرة ، وبدائعَ مشهورة ، وأنا أذْكُرُها عنْد ذكر محاسنه بإذن اللّه .

[وأما هذان المعنيانِ فقد رأيت مثلهما فى أشْعار النَّاس ، ولعلِّى أن أخرجهما فيما أخرج من سرقاته] .

ومع هذا فلمْ أر المنحرفين عن هذا الرجل يَجْعلونَ السرقاتِ من كبير عيوبه ، لأنَّه باب ما يعرى منه أحدٌ من الشعراء إلاّ القليل ، بل الذى وجدتهمْ يعيبونه : كثْرة أخطائه ، وإخلاله ، وإحالاته ، وأغالبطه فى المعانى والألفاظ .

---

(١) التصريد : قطع الشرب وتنغيصه ، والقراح من الماء الخالص الذى لا يمازجه غيره : يقول : تأبى هذه المحبوبة مع تقليلها النوال إلا نيلا ممذوقا غير خالص ، ووصلا مشوبا بالامتناع ، فلا تصافى الرجال ، ولا تترك الإطماع ، فيكون حبيبها أبدا معذبا من جهتها : قال التبريزى : أى نيلها عندى قليل كأنه عائر من ريح فأرة المسك ، والعائر أصله فى الخيل والسهام ، يقال : فرس عائر ، إذا ذهب على وجهه فى الأرض ، ويروى : نزرا كما استنكهت « أى عطاء نزرا لا غناء فيه ، كالرائحة التى تفلت من فأرة مسك لم تفتق ، أى نعد نائلها كنسمة من هذه الفأرة ، ولا تغنى هذه النسمة غناء ، فكذلك نائلها » هامش ١٣٧ من الموازنة نقلا عن ديوان أبى تمام وشرح التبريزى .

وتأمَّلْتُ الأسبابَ التى أدَّتْه إلى ذلك ، فإذا هى ما رواه أبو عبد اللّه محمدٍ ابن داود بن الجرَّاح فى كتاب « الورقة » عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن حذيفة بن محمد [الطائى] أنّ أبا تمام يريدُ البديعَ ، فيخرج إلى المحال . وهذا نحو ما قاله أبو العبّاس : عبد الله بن المعتز بالله فى كتابه الذى ذكر فيه البديع .

وكذلك ما رواه محمد بن داود عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن أبيه : أنّ أول من أفْسَدَ الشعر : مسلمُ بن الوليد ، وأنّ أبا تمام اتبعه ، وسلك فى البديع مَذْهَبَهُ ، فتحيَّر فيه .

كأنهم يريدون إغراقه فى طلب الطِّباق ، والتجنيس ، والاستعارات ، وإسرافه فى التماس هذه الأبواب ، وتوشيح شعره بها ، حتىَّ صار كثيرٌ مما أتى [به] من المعانى لا يُعْرَفُ ، ولا يُعْلم غرضه فيها إلا بعد الكدِّ والفكر وطول التأمّل ، ومنه ما لا يُعْرَف معناه إلّا بالظنّ والحدْس ، ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغِلْ فيها ، ولم يجاذب الألفاظ والمعانى مجاذبة ، ويقتسرها مكارهة ، وتناول ما يسمح به خاطره ، وهو بجمامه ، غير مُتْعَب ، ولا مكدود .

وأوردَ من الاستعارات ما قرب وحسن ، ولم يفحش ، واقتصر من القول على ما كان محذوًا [على] حَذْو الشعراء المحسنين — ليسلمَ من هذه الأشياء التى تهجِّنُ الشعر ، وتذهبُ بمائه ورونقه ، ولعلّ ذلك أنْ يكونَ ثلثَ شعره أو أكثر منه — لظننته كان يتقدَّم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرِّين ، وكان قليله حينئذ يقوم مقامَ كثير غيره ، لما فيه من لطف المعانى ، ومستغرب الأوصاف لكنّه شَرَهَ إلى إيراد كلِّ ما جَاشَ به خاطره ، وَلْجَلجَهُ فكرُهُ ، فخلط الجيِّدَ بالردىءَ ، والعُين النّادرَ بالرَّذْل الساقط ، والصوابَ بالخطأ ، وأفرط المتعصبون له فى تفضيله ، وقدّموه على من هو فوقه من أجل جيّده ، وسامحوه فى رديئه ، وتجاوزوا له عن أخطائه ، وتأوّلوا له التأوّل البعيد فيه .

وقابل المنحرفون عنه إفراطا بإفراط ، فبخسوه حقّه ، واطّرحوا إحسانه ، وتقوْا سيِّئاته ، وقدّموا عليه مَنْ هو دونه ، وتجاوز بعضهم ذلكَ إلى القدْح فى الجيّد من شعره ، وطعن فيما لا مطعن عليه فيه ، واحتج بما لا تقوم حجة به ، ولم يقنع بذلك مذاكرةً ولا قولا حتى ألّف فيه كتابا ، وهو أبو العبّاسُ : احمد بن عبيد الله ابن محمد بن عمّار القطربلىّ المعروف بالعزيز .

ثم ما علمته وضع يده من غلطه وخطأه إلاّ على أبياتٍ يسيرة ، ولم يُقمْ على ذلك

الحجّة ، ولم يهند لتشْرَح العلّة ، ولم يتجاوز فيما نعاه بعدها عليه الأبياتَ التى تتضمّن بَعيد الاستعارة ، وهجين اللفظ .

وقدْ بينت غلطه فيما أنكر [عليه] من الصواب فى جزء مفرد إنْ أحبَّ القارىء [له] أنْ يجعله من جملة بهذا الكتاب ، ويصلَهُ بأجزائه فعلَ ذلك إنْ شاء الله تعالى :

فإنّ الذى تضمّن يدخلُ فى محاسن أبى تمام التى ذكرتُ أنى أختمُ كتابى هذا بها ، وبمحاسن البحترى] (١) .

من مفتتح هذا النص حتى مختتمه ترى الآمدىّ موضوعيا بالغ الموضوعية ، منصفا شديد النصفة ، محايدا يخدم قضية الشعر ، ولا يستبّد به الحيْف أو الهوى ، فهو لا يوافق محمد بن العلاء السجستانى بادىء ذى بدء على أنه ليس لأبى تمام غير معان ثلاثة انفرد بها واخترعها ، بل يرى أن له مخترعاتٍ كثيرة ، وبدائع مشهورة ، على كثرة ما أخذ من أشعار الناس ومعانيهم .

ولم ير كذلك المنحرفين عن أبى تمام يجعلون السرقات من كبير عيوبه ، لأن السرقات لا يكاد يبرأ منها إلا القليل من الشعراء ، فمعظمهم آخذ من غيره ، ومأخوذ منه ، وما وجدهم يعيبون به أبا تمام هو : كثرة أخطائه ، وإخلاله ، وإحالاته ، وأغاليطه فى المعانى والألفاظ .

ثم راح يتأمل الأسباب التى أدّت بالشاعر الكبير إلى هذه الأخطاء ، فإذا هى ما رواه أبو عبد الله محمد بن داود بن الجرّاح فى كتاب « الورقة » عن محمد ابن القاسم بن مهرويه عن حذيفه بن محمد الطائى :

أن أبا تمام يريد البديع ، فيخرج إلى المحال ، وهذا نحو ما قاله عبد الله بن المعتز وما رواه محمد بن داود عن محمد بن القاسم عن أبيه : أنّ أول من أفسد الشعر : مسلم بن الوليد ، وأنّ أبا تمام سلك مذهبه فى البديع ، فتحيّر فيه .

وهذا ما سبق أن أشرنا إليه من قبل ، أنّ أبا تمام أراد أن يستجيب له طائر الشعر على مذهب مسلم بن الوليد ، فكان يرتكب الشطط من أمره ، ويتكلّف تكلفا واسعا ، ويتعمّل تعمّلا شديدا ، ويبذل كل حيلة ممكنة حتى يستجيب طائر الشعر إلى هواه ، ويقع بين يديه ، وكان طائر الشعر يستجيب حينا ، ويتأبى عليه أحايين .

وكأنّ البديع كان هدف أبى تمام من شعره ، إذ لم يترك لنفسه الشاعرة حرّية

(١) الموازنة : ص

التعبير عما تجيش به ، وعما تنفعل إزاءه . فجاء شعره وقد اقتسر اقتسارا ، ولم يفض عن وحى القريحة والطبع ، فكانت هذه الإحالات ، وتلك الأغاليط .

ولقد أغرق أبو تمام فى طلب الطباق والتجنيس والاستعارات ، وأسرف إسرافا شديدا فى توشيح شعره بها ، حتى تحوّل الشعر من هنا إلى صنعة والمفروض أن يكون الشعر وحيا وطبعا وسليقة فى أصله ، ثم تجىء الصنعة فتزيد بهاءه ورونقه وفنيَّته .

من هنا شقّ أبو تمام على قارئه ، إذ لا يدرك إلا بكدّ شديد ، وفكر حديد ، وتأمل بعيد ، ولو أنّ أبا تمام التزم طريق الاعتدال فى مذهب البديع ، ولم يوغل فيه ، ولم يجاذب الألفاظ والمعانى مجاذبة ، ويقتسرها مكارهة ، وتناول ما يسمح به خاطره وهو فى حالة الاطمئنان والاسترواح ، وقبل مما يرد على خاطره ما قرب وحسن من الاستعارات ، وحذا حذو سابقيه ممن أجادوا فى قول الشعر ، لتقدّم فى نظر النقاد أكثر الشعراء المتأخرين ، وقام قليله مقام كثير غيره ، لما يتميز به شعره من لطيف المعانى ، وغريب الأوصاف .

لكنه كان قد أولع بطريقة البديع ، ومذهب مسلم ، حتى ملكت عليه هذه الطريقة كل خواطره ، واستبدّت به ، فاقتنع بها اقتناعا شديدا ، ورآها أفضل وأعظم وأخلد من طريقة الأقدمين ، والذى ساعد أبا تمام على التمسك بهذه الطريقة ما رآه من فضل عبقريته ، وتمكنه من اللغة والبيان فأراد أن يكون رائد مذهب ، وصاحب طريقة ، وهو لا يقل شأنا عن مسلم بن الوليد ، والحسن بن هانىء .

والذى شجعه على التمادى فى البديع هم أنصاره ، وعارفوا فضله ، ومحبّوه ، فأخذوا يتغنون بشعره ، ويفضلونه على سائر الشعر ، ويرفعون منزلته فوق المنازل ، ودرجته فوق الدرجات .

ولقد أثار حماس أنصاره له بغض حاقديه وحاسديه ، فبخسوه حقه ، ولم ينوّهوا بحسناته ، وجسّموا سيئاته ، وقدّموا عليه من هو أقل منه ، بل تجاوز بعضهم ذلك إلى القدح فيما أجاد فيه ، وطعن عليه فى غير مطعن ، واحتج بغير حجة ، ولم يقنع بذلك ، بل ألّف فى مثالبه كتابا .

والعجيب أن مَنْ ألف فى مثالبه كتابا لم يضع يده إلا على هفوات يسيرة فى شعره ، دون أن يقيم على ذلك حجة ، ولم يستطع أن يعلّل لما أخذه على الشاعر الكبير .

فانظر كيف كان الآمدىّ موضوعيا منصفا ، لم يجار هؤلاء الذين رفعوه إلى السماء من أصحابه والمتحمسين لمذهبه ، ولم يجار أولئك الذين هبطوا به إلى الحضيض من أعدائه والحاقدين عليه ، والمتنكرين لمذهبه فى البديع ، لم يكن الآمدى من هذا الفريق ، ولا من ذاك الفريق ، وإنما كان الرجل ابن مذهبه وطريقته فى القصد والاعتدال ، لا إلى هؤلاء ، ولا إلى هؤلاء .

لأن كلاّ من المتحمسين لأبى تمام والحاقدين عليه قد تجاوزوا حدّ الموضوعية ، وأغرقوا فى العاطفية ، واندمجوا مع المثل القائل : رضيت فقلت أحسن ما علمت ، وغضبت فقلت أسوأ ما علمت .

ومثل هذه الآراء فجة لم تنضج بعد ، وهى تنبع من شهوات النفس ، وما تنفثه من آمال وآلام ، والشخصيات التى تصدر عنها هذه الآراء تحمل عواطف حادّة ، لا ترزن فى مقام الرزانة ، ولا تعتدل إذا ما اقتضت المواقف حكمة الاعتدال أما الآمدى فكان حقيقا بالثناء ، جديرا بالتقدير لهذا التريّث الذى كان يبديه ، وهو يرى إغراق أصحاب أبى تمام فى المديح ، وإغراق أعدائه فى الذم ، فكان كلامه منصفا جميلا ، ونقده معتدلا رزينا ، إن وجد هنة ذمها ، وإن وجد مكرمة كشف الغطاء عنها ، وقد تجده محتدا أحيانا على أبى تمام ، لأن شعر أبى تمام فى بعض المواقف يخرج الحليم عن حلمه ،والرزين عن رزانته ، لأن التكلّف فيه شديد ومقيت ، وتصيّد البديع يفسد المعنى والصورة ، والخروج على طريقة القدماء فى غير طرافة ولا ظرف ولا روعة ، ولا ابتكار يثير غضب العلماء والأدباء ، إذ هو غض للقيمة الشعرية ، وتشويه لقسمات وجهها دون ما داع ، ولا مقتض .

ثم يقف صاحب الموازنة عند طائفة من الهنات التى أغلظ فيها القول أبو العباس أحمد بن عبيد الله القطربلىّ المعروف بالعزيز على أبى تمام ، نجملها فيما يلى :

١ ــ أنكر أبو العباس على أبى تمام قوله :

هاديهِ جِذْعٌ من الأراك وما تحت الصَّلَا منه صَخْرةٌ جَلْسُ (١)

وقال : هذا من بعيد خطأه ، أن شبّه عنق الفرس بالجذع ، ثم قال : جذع من الأراك » ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعا ؟ أو تشبّه بها أعناق الخيل .

(١) هاديه : عنقه ، والعرب تشبّه هوادى الخيل بجذوع النخل ، وإنما اختار الطائىّ جذع الأراك لأنه أملس ، والصلا واحد الصلوين ، وهما عظمان يكتنفان الذنب ، وصخرة جلس : أى صلبة ثقيلة . هامش ص ١٤١ من الموازنة للمحقق الفاضل نقلا عن ديوان أبى تمام وشرح التبريزى .

وأخطأ أبو العباس فى إنكاره على أبى تمام أنْ شبّه عنق الفرس بالجذع ، وتلك عادة العرب ، وهو فى أشعارها أكثر من أن يحصى ، وقد بينت فيما غلط فيه أبو العباس على أبى تمام .

وأصاب أبو العباس فى إنكاره أن تكون عيدان الأراك جذوعا ، وإن لم يلخص المعنى ، لأن عيدان الأراك لا تغلظ حتى تصير كالجذوع ، ولا تقاربها .

فإنْ قيل : فإن الشجرة من الأراك قد تعظم حتى تصير دوحة يستظل بها الجماعة من الناس ، والسِّرب من الوحش ، وذلك معروف موجود ، وقد قال الراعى :

غذاه وحوْلِىُّ الثرى فوق مَتْنِهِ   مَدَبُّ الأتِىِّ والأراكُ الدوائح

والدوائح وهى العظام منه جمع دوحة .

قيل : إن الأمر وإن كان كذلك فى بعض شجر الأراك من علوّها ، وتشعب أغصانها ، فإن قائم الشجرة وعيدانها لا يغلظ ولا يمتلىء امتلاء يقارب الجذوع ، ولا ما هو دونها فى الغلظ ، ولو انتهت إلى هذه الحالة — وذلك غير معلوم — لما قيل لها أيضا جذوع ، لأن الجذوع إنما هى للنخل فقط .

وقد يقال على سبيل الاستعارة لما يشبه بالنخلة أيضا جذع . قال الراجز :

بكلِّ طِرْفٍ أعوجِّى صهّالْ   يمشى إذا ما قِيدَ مَشْىَ الُمخْتالْ

تحت هوادٍ كجذوع الأوقالْ

فقال : « كجذوع الأوقال » جمع وقْلة ، وهى شجرة المقل ، لأنّ فيها شبها من النخل من جهة الخوص والليف .

فإن قيل : فقد قال ذو الرمّة :

وهادٍ كجِذْع السَّاج سامٍ يقُودُهُ   مُعَرَّقُ أحْناءِ الصبيَّيْن أشْدَقُ (١)

قيل : ذو الرمّة إنما قال ذلك على التشبيه ، لأن العود من الساج يشبه الجذع المنحوت فى غلظه وهيئته ، وعود الأراك من أبعد شىء من ذلك ، لأنه لا يمتد ، ولا يستوى استواء الجذع ولا غيره من أجناس الشجر التى تمتد أبدانها علوّا امتدادا مستويا ، وذلك لدقته ، وشدّة التوائه وتشعبه (٢) .

(١) جاء فى الصناعتين : ص ٧٨ : قال أبو حاتم : الشّراع : العنق ، يقال للعنق الشراع والتليل والهادى : والمعرّق العظم الذى عرى منه اللحم ، والأحناء جمع حنو وهو الجانب ، والصبيّان : طرفا اللحيين ، والشدق : سعة الفم .

(٢) الموازنة : ١٤١ — ١٤٣ :

فانظر كيف تأمل الآمدىّ نقد أبى العباس لأبى تمام ، ولم يوافقه حينا ، ووافقه حينا آخر ، لم يوافقه فى مؤاخذته أبا تمام على تشبيهه عنق الفرس بالجذع ، لأن العرب لا تمنع هذا التشبيه ، ويوافقه على إنكاره أن تكون عيدان الأراك جذوعا ، لأن لها طبيعة خاصة ، وهى أن عيدانها لا تذهب فى الغلظ مذهب الجذوع ، وأن الجذوع إنما هى للنخل فقط ، وقد تستعمل فى غيره على سبيل الاستعارة .

إن الآمدىّ ينطلق فى نقده النظرى والتحليلى من فوق قاعدة صلبة من قواعد التراث العربى الراسخة رسوخ التاريخ ، وهو مقتنع كل الاقتناع بهذا التراث ، فلابدّ أن يكون كل إبداع متصلا بالماضى اتصالا وثيقا .

وتلك نظرة عميقة فى تحليل العمل الأدبى ، ترجع بجزئياته إلى أصول ثابتة من اللغة والأدب ، وهى تدل دلالة قوية على تمكن الآمدىّ من لغة أمته وخصائص أدبها .

٢ ـــ يقول : وأنكر أبو العباس قول أبى تمام :

رقيق حواشى الحِلمْ لو أنّ حِلْمَهُ بكفّيكَ ما مَارَيْتَ فى أنّهُ بُرْدُ

قال : والخطأ فى هذا البيت ظاهر ، لأنى ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ، ونحو ذلك ، كما قال النابغة :

وأعظم أحلاماً وأكثرُ سيِّدًا وأفْضَلُ مشفوعًا إليه وشَافِعا

وكما قال الأخطل :

شُمْسُ العداوةِ حتّى يُستَقَادَ لهمْ وأعظَمُ النّاس أحلاما إذا قدروا

وكما قال أبو ذؤيب :

وصَبْرٌ على حَدَثِ النائباتِ وحِلْمٌ رزينٌ وقلبٌ ذكىّ

وكما قال عدىّ بن الرّقاع فى مثل ذلك :

أبتْ لكمُ مواطنُ طيّباتٌ وأحلامٌ لكمْ تزنُ الجبالا

وقال الفرزدق :

أحلامنا تزنُ الجبالَ رزانةً وتخالُنا جنًّا إذا ما نَجْهَلُ

وقال أيضا :

إنا لتوزَنُ بالجبالِ حُلُومَنا ويزيُد جاهلنا على الجّهال

ومثل هذا كثير فى شعرهم ، ألا تراهم إذا ذمّوا الحلم كيف يصفونه بالخفّة ، فيقولون : خفيف الحلم ، وقد خفّ حلمه ، وطاش حلمه .

قال عُقَيْبَةُ بن هبيرة الأسدىّ :

أبنو المغيرة مثلُ آل خُوَيْلد ... يا للرِّجال لخفّة الأحلام

وقال قَدُّ بن مالك الأسدىّ :

كأنّ جرادةً صفراءَ طارتْ ... بأحلام الغواضر أجمعينا

جعلها صفراء لأنها ذكر ، وهو أسرع من الأنثى وأخف .

وقال ابن قيس الرقيّات :

حلماءٌ إذا الحلومُ استُخِفَّتْ ... بوجوه مثل الدنانير مُلْس

فهذه طريقة وصفهم للحلم ، ولما مدحوه بالثقل والرزانة ذمّوه بالطيش والخفة ، وأيضا فإن البُرْدَ لا يوصف بالرقة ، وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة ، وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة ، كما قال يزيد بن الطّثرية :

أشاقتك أطلالُ الديارِ كأنّما ... معارفها بالأَبْرَقَيْن بُرُودُ

والأبرق والبُراق من الأرض : ما كان فيها حجارة ورمل ، فقيل : « برقاء » لاختلاف الألوان فيها ، ومن ذلك الحبل الأبرق الذى فتل من قوى مختلفة الألوان ، فلذلك شبه الشاعر معارف الديار بالبرود لاختلاف ألوان البرود . ولولا أنه قال : « رقيق حواشى الحلم » لظننت أنه ما شبهه بالبُرُد إلا لمتانته ، وهذا عندى من أفحش الخطأ .

ثم قوله : [لو أنّ حلمه] بكفيك » كلام فى غاية القبح والسخافة ، وأظن أبا العباس بن عمار إنما أنكر هذه اللفظة فقط .

ثم يعجب الآمدى من البحترى كيف كان متبّعا لأبى تمام فى البُرْد ، مع شدّة تجنبه الأشياء المنكرة عليه — حيث يقول :

وليالٍ كُسِينَ من رقّة الصيْف فخُيِّلْنَ أنَّهُنَ بُرُودُ

وكيف لم يجد شيئا يجعله مثلا فى الرِّقة غير البرد ؟ ولكنّ الجيّد فى وصف الحلم قوله متبعا للمذهب الصحيح المعروف :

خَفَّتْ إلى السُّؤْدُد المجفوِّ نهضتُهُ ... ولو يوازنُ رَضْوى حِلْمُه رَجَحا

وقوله :

فلو وُزِنَتْ أركانُ رَضْوى وَيَذْبُلٍ وقِيس بها فى الحِلْم خفّ ثقيلُها

وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون ، وإياه يعتمدون ، ولعله قد أورد مثله ، ولكنه يريد أن يبتدع ، فيقع فى الخطأ [١].

من هنا تدرك أن صاحب الموازنة متمكن تماما من النظرية الأدبية الموروثة ، وهو لا يحّب للشعراء أن يحيدوا عنها ، ليَظل للغة جلالها وقدسيتها ، والخروج على هذه النظرية لابدّ أن يكون فى إطارها ، وبعبارة أخرى لابدّ أن يكون لكل تجديد وابتكار أصل يرجع إليه ، ونظير يحتذى على مثاله .

وهذا المذهب الذى يولع به الآمدى فى النظر إلى الشعر يشبه إلى حدّ كبير مذهب الكلاسيكية المحافظة التى تعتز اعتزازا كبيرا بالتراث ، وبطريقة القدماء الموروثة .

وقد يكون فى التمسك الشديد بهذه الطريقة حدّ من انطلاق المواهب والقدرات الشعرية التى تريد أن تهوّم فى آفاق الشعر ، فتضيف جديدا إلى الموروث ، لينشط ، ويتجدّد .

ومن جهة أخرى تدلّ هذه المحافظة على روح أصيلة فى النقد لها مقوّماتها المتعددة من الذوق المصقول ، والفكر الرائق ، والثقافة الواسعة المستفيضة فى علوم اللغة ، وكل ما يتصل بخصائص التراث العربى القديم .

وهناك عامل آخر كان يقضّ مضجع الناقد العربى ، وهو طوفان الدخيل الذى غزا اللّغة العربية غزوا فى تلك الظروف التى عايشها الآمدى ، وصمدت له اللغة صمودا شديدا اكسبها مناعة فوق مناعتها ، وقوة فوق قوتها ، ونشاطا أضيف إلى نشاطها ، مما جعل الآمدى يحيط نظرية الأدب العربية بسياج من محافظته على لغته ، وحبّه لأدبها وتراثها .

ويكفى الآمدى فخرا أنه جعل للنظرية الأدبية مقومات وخصائص تنسب إليها ، وتعرف بها ، مهما يكن فى هذه المقومات وتلك الخصائص من شوائب تشوبها وعيوب لحقت بها ، وتلك سنة الخلق فى جميع الظواهر الأدبية والفكرية والنقدية وغيرها ،

---

(١) الموازنة : ١٤٣ وما بعدها .

يضاف إلى ذلك عامل التعليل والسببية التى تربط ربطا معقولا منطقيا بين الظواهر وعللها وأسبابها ، فتجىء عملا علميا يثير وجهات النظر ، ويبعث التأمل والتفكير ، والموافقة والمخالفة .

٣ ـــ لقد كان الآمدى بارعا فائق البراعة ، وهو ينتقل بك من معنى إلى معنى فى إطار النظرية الأدبية ، بمالها وما عليها ، فتحسّ أنه محيط بأطرافها ، متمكن منها ، عاشق لها ، يريد أن يرجع كل الحسن إليها ، ويبعد كل المقابح عنها .

اسمعه يقول :

وأنكر أبو العباس على أبى تمام قوله :

من الهيفِ لو أنّ الخلاخِلَ صُيِّرَتْ لها وُشُحًا جَالَتْ عليها الخلاخِلُ

ولم يذكر موضع العيب فيه ، ولا أرَاهُ عَلِمَهُ ، وأنا أذكره وألخصه ، فأقول : إنّ هذا الذى وصفه أبو تمام ضدّ ما نطقت به العرب ، وهو من أقبح ما وصف به النساء ، لأن من شأن الخلاخل أن توصف بأنها تعضّ فى الأعضاد والسواعد ، وتضيق فى الأسْوُق ، فإذا جعل خلاخلها وُشُحًا تجول عليها فقد أخطأ الوصف ، لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذى من شأنه أن يعضّ بالساق وشاحا جائلا على جسدها .

لأن الوشاح هو ما تقلّده المرأة مُتّشحةً به ، فتطرحه على عاتقها ، فيستبطن الصدر والبطن ، وينصبّ جانبه الآخر على الظهر ، حتى ينتهى إلى العجز ، ويلتقى طرفاه على الكشح الأيسر ، فيكون منها فى موضع حمائل السيف من الرجل ، وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضّيق ، بل الواجب أنْ يوصف بالسعة والطول ، ليدل على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لائقا بتشبيه النساء فى البيت الثانى بقنا الخطّ ، وإنما يوصف الوشاح بالقلق والحركة ، ليستدلّ بذلك على دقة الخصر ، لأنه يقلق هناك إذا كان الخصر دقيقا ، والبطن ضامرا ، بل حركته تدل على ضُمْر البطن أكثر ، وليس طوله فى نفسه مما يدل على امتلاء ولا خَمَص .

وإذا كان الخلخال ـــ وهو الحلقة المستديرة المعروف قدرها ـــ وشاحا للمرأة ، فإنه يأخذ أعلى جسدها كله ، وهذه إذا كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية

القماءة والصِّغر ، وصارت فى هيئة الجُعَل (١) .

وقد تصف العرب الخصْر بالدِّقة ، ولكنْ تعطى كل جزء من الجسد قسطه من الوصف ، كما قال امرؤ القيس :

طوالُ المتونِ والعرانينِ كالْقَنَا ... لِطَافِ الخُصُورِ فى تَمامٍ وإكْمَالِ

ألا تراه لما قال : « لطاف الخصور » قال : « فى تمام وإكمال » .

ولو قال هذا الشاعر : « لو أن الخلاخل صيرّت لها حُقباً » لصحّ له المعنى ، كما قال منصور النَّمِرى :

فلوْ قِسْتَ يوما حِجْلَهاَ بحِقَابِها ... لكانا سواءً ، لا ، بل الحِجْلُ أوْسَعُ

فجعل حجلها وهو الخلخال أوسع من حقابها ، والحقاب ما تديره المرأة على خصرها ، فهو يختص بالخصر ، وإنما يُعَلّق حتى ينتهى إليه إذا كان الخصر دقيقا ، والبطن ضامرا ، فاتبع أبو تمام منصورا فى المعنى فأخطأ .

ومن عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيَف وطىّ الكشح ودقة الخصر إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحبّ فيه الامتلاء والرىّ والغلظ ، كما قال ذو الرُّمّة :

عَجْزَاءُ ممكورَةٌ خُمْصَانَـةٌ قَلِـقٌ ... عنها الوِشَاحُ وتمّ الجسْمُ والقَصَبُ (٢)

---

(١) الجعل : دابة سوداء كالخنفساء : أنظر اللسان ١١٨/١٣ والقاموس المحيط جـ ٣ /٣٥٩ .

والبيت التالى لهذا البيت هو :

مها الـوحش إلاّ أنّ هاتـا أوانسٌ ... قنـا الخَـط إلاّ أنّ تلك ذَوَابِـلُ

ومها الوحش بقرة ، بفتح الميم ، والخط هنا بفتح الخاء المعجمة وتكسر : مرفأ للسفن بالبحرين وإليه تنسب الرماح الخطية ، لأنها تباع به ، لا لأنه منبتها ، ولقد أورده صاحب معاهد التنصيص شاهدا على المماثلة : وهى أن يكون ما فى إحدى الفقرتين أو شطرى البيت مثل ما يقابله من الآخر فى الوزن دون التقفية : أنظر معاهد التنصيص للعباسى : تحقيق محيى الدين عبد الحميد : عالم الكتب ــ بيروت جـ ٢٩٣/٣ ــ ٢٩٤ .

(٢) العجزاء : عظيمة العجز ، والممكورة المجدولة ، وخمصانة : ضامرة البطن ، وكذلك قلق عنها الوشاح أى اضطرب ، والقصب : جمع قصبة ، وهى كلّ عظم فيه مخ ، أى ساقاها وما أشبه والوشاح : قلادة الصدر أنظر جمهرة أشعار العرب للقرشى : ص ٧٤٩ تحقيق على محمد البجاوى : دار نهضة مصر للطبع والنشر . وانظر الصناعتين لأبى هلال : ١٢٦ ــ ١٢٧ .

وكما قال أيضا :

أَناةٌ تَلُوثُ المِرْطَ منها بِدِعْصَةٍ رُكَامٍ ، وتجتابُ الوشاحَ فيَقْلَقُ(١)

وكما قال أيضا :

وفى العاج منها ، والدَّماليج والبُرَى قَنًا مالِىءٌ للعيْن ريَّانُ عَبْهَرُ
ترى خلْفها نِصْفاً قناةً قويمةً ونصْفاً نَقاً يَرْتَجُّ أو يتمرْمَرُ(٢)

وكما قال الشَّنْفَرى :

فدقّتْ وجلّتْ واسبكرّتْ واكمِلَتْ فلـو جُنَّ إنسانٌ من الحسن جُنَّتِ(٣)

أى دق منها ما ينبغى أن يدق ، وجلّ منها ما ينبغى أن يجلّ ، وهذا هو كمال الوصف .

وقال تميم بن أبىّ بن مُقْبل :

هِيفُ المردَّى رَدَاحٌ فى تأوُّدها مخطوفَةٌ منتهى الأحشاء عطبُولُ(٤)

فقال : « هِيفُ المردّى » ثم قال : « رداح » والرَّداح : العظيمة العجز ، وهذا كقول ذى الرُّمّة « [ترى] خلفها قناةً قويمة »

وقوله : عطبول : يريد : طويلة العنق .

وقال تميم أيضا :

من الهيف مِبْدَانٌ ترى نُطُقَاتِها بمَهْلَكةٍ أخراصُهُنَّ تَذَبْـذَبُ

(١) الأناة : البطيئة القيام ، تلوث : تثنى ، المرط : الإزار ، الدعصة : كثيب الرمل ، ركام : بعضه على بعض ، تجتاب : تلبس ، الوشاح : القلائد ، تقلق من ضمر بطنها .

(٢) العاج : المراد به الإسورة ، البُرى : الخلاخل ، قنا : أوصال ، عبهر : عليظ ممتلىء ، يتمرمر : يهتز لنعومته

(٣) اسبكرّت الجارية : استقامت واعتدلت .

(٤) والهيف : جمع أهيف وهيفاء : وهى الضامرة البطن ، ويقال : امرأة هيفاء المردّى . أى ضامرة موضع الوشاح ، والتأوّد : التثنى ، ومخطوفة منتهى الأحشاء . يعنى أنها هيفاء ضامرة الخصر ، حميقة لحم الجنب ، وعطبول : طويلة العنق ، جميلة فتية ممتلئة .

فجعلها هيفاء ، وهى الخميصة البطن ، ثم قال : « مبدان » فصار البدن لا يمنع من الهَيَف ، ولا يضادّه

فان تأول بعض من يريدون إقامة العذر لأبى تمام ، فقالوا : إنما ذهب فى قوله : « جالتْ عليها الخلاخل » إلى قول الناس : فلان يدخل فى الخاتم لظرفه ولين أخلاقه ، لا للين مفاصله .

قيل : هذا من كلام العامة ، وقول أبى تمام : « من الهيف » يمنع هذا التأول ، ويحجز عنه لأن الهيف الخميصات البطون ، الواحدة هيفاء ، وإلى هذا ذهب ، لا إلى وصف الأخلاق ، ورقة الطباع .

فإن قال قائل : إنما قال : « لو أنّ الخلاخل صيّرتْ لها وشحا » أى لو ساغ ذلك وجاز ، كما يقال : لو دخل أحد فى سمّ الخياط لرقته وحسن أخلاقه لدخل زيد ، وكما قال الشاعر :

لو طار ذو حافرٍ من سُرْعة طارا

وكما قال الآخر :

لو كان يقْعُدُ فوق الشمس من كَرَمٍ   قومٌ لسُؤْدَدِهمْ أو مجدهم قعدوا

قيل : هذا مذهب حسن معروف من مذاهبهم ، ولكنْ ليس بينه وبين قول أبى تمام شبه ، وإنما كان يشبهه أنْ لو قال : لو انّ الخلاخل تكون مكان الوشاح لجال عليها »

ولو قال هذا أيضا لعدّ مخطئا .

لأنه سواء عليه قال هذا ، أو قال : قصر ظهرها ، أو نقص خلْقها ، أو ضُمّ بعض أعضائها إلى بعض ، حتى يكون خلخالها مكان وشاحها لجال عليها ، لأنه أخرجه مخرج الحقيقة ، أو ما يقارب الحقيقة ، نحو قول القائل : لو تغطت هند بشعرها لغطاها ، ولو سترت وجهها بذراعها لسترها ، ولو مسستها لساخت الإصبع فيها ، أو لأدمتها .

وهذا ضرب من المبالغة ، وهو إلى الحقيقة أقرب ، وليس من الأبيات المذكورة فى شىء ، ولا على سياقة ذلك اللفظ ، والإحالة فيما مخرجه مخرج الحقيقة أقبح من الإحالة فيما مخرجه مخرج التوسّع والمبالغة .

وبعد : فإن أبا تمام إنما قال : من الهيف ، والهيفاء هى الضامرة البطن ، وقد تكون ضامرة مطويّة وخصرها غير دقيق ، لأنها قد تكون من ضمرها عريضة الحقوين ، فيضطرب الوشاح هناك ، لأنه إنما يجرى من أحد جانبيها على حقو واحد .

واضطراب الوشاح لا يدلّ على دقة الخصْر خاصةً ، لأنه قد يضطرب والخصر غير دقيق ، وصمته ولزومه لا يوجب عرض الخصر لا محالة ، لأنه غير مطيف به ، وإنما يقع طرفه على أحد جانبيه ، فما وجه جعل الخلخال فى موضع الوشاح ؟

فإن قيل : لم يذهب إلى دقة الخصر ، وإنما ذهب إلى وصف البطن بالضمر ، لأنه قال : من الهيف ، والهيف : الضوار البطون .

قيل : فهذا موضع أغلطه وإحالته ، لأن ضيق الخلخال والوشاح لا يوجب ضمر البطن ، ولا يدل على ذلك أيضا طوله ولا قصره ، وإنما يدل على الضمر حركته لا غير ، وطوله إنما يدل على طول الظهر ، وقصره على قصره ، والخلخال بمعزل عن ذلك كلّه .

وإنما سمع أبو تمام قول على بن جبلة :

فلو قسْتَ يوما حِجْلها بحِقابِها   لكانا سواء لا بل الحجْلُ أوسع

فاتبعه ، فأخطأ وأحال ، لأن الحقاب لا يخصّ غير الخصر ، فأراد ابن جبلة أن يدل على دقة الخصر فقال : لو قيس خلخالها بحقابها لكانا سواء ، وكان الخلخال أوسع ، لأن الخلخال مستدير كاستدارة الحقاب ، ودقة الخصر تقتضى ضيق الحقاب ، كما أن تمام الظهر وطول القناة يقتضى طول الوشاح وطول حمائل السيف ، لأنهما يخصان القامة .

وكان ينبغى لأبى تمام لمّا وصف النساء فى البيت التالى بالطول والتمام ، فقال :

قَنَا الخطِّ إلا أنّ تلك ذوابلُ

أن يصف الوُشحَ بالطول والتمام ، لأن الوشح من المرأة فى موضع حمائل السيف من الرجل ، فكيف يجعلها مثل الخلاخل ، ويجعل الخلاخل مثلها ؟ وقد يبالغ الشاعر فى أشياء حتى يخرج فيها إلى المحال ، ويخرج بعضها مُخرج النوادر ، فيستحسن ، ولا يستقبح ، نحو قول الشاعر :

مَنْ رَأى مثْلَ حِبَّتِي تشبهُ البـدْر إذْ بَدَا
تدخلُ اليوم ثم تد خلُ أردافهـا غَدَا

ومثل هذا كثير :

وقد بالغ النابغة فى وصف عنق المرأة بالطول ، فقال :

إذا ارتعشتْ خافَ الجبانُ ارتعاشها ومَنْ يتعلّقْ حيثُ عُلّقَ يَفْرَقِ

فجعل القُرط يخاف أن يسقط من هناك فيهلك ، وإنما أخرج هذا كا لمثل ، أى لو كان مما يقع منه الخوف لخاف .

وقال ذو الرّمة :

والقُرْط فى حُرَّةِ الذِّفْرَى مُعَلَّقُهُ تباعدَ الحبلُ منه فهو يضطَرِبُ[(١)]

فدلّ بقوله : « تباعد الحبل منه » على طول عنق المرأة .

فهذه المبالغة لأئقة مستحسنة ، دلّ على الوصف بالشيء الذى يخص الموصوف ، لا بالشيء الذى يخص غيره .

ولو كان أبو تمام قال : « لو انّ الخلاخيل صُيِّرتُ لها نطقاً » لكان قد أتى بالصواب ، لأن النطاق هو كلّ ما يُدَار على الخصر مثل المنطقة من سير كان أو ثوب أو غيرهما ، أو لو قال « حُقبا » لأن الحِقابَ والنِّطاق بمنزلة واحدة ، وأظنه أراد أن يقول هذا فغلط ، فجعل مكانه الوشاح .

وقد بالغ أبو العتاهية فى وصف الخصور بالدقّة ، فقال :

ومُخصَّرَاتٍ زُرْنَنَـا بعدالهُـدُوِّ من الخُـدُورِ
نُفُجٌ روادِفهنَّ يلـ بسن الخواتِمَ فى الخصورِ

---

(١) فى الديوان : الحبل منها : يريد القرط فى أذن حرة الذّفرى ، أى كريمة الذّفرى ، والدفرى ما وراء الأذن ، والحبل : حبل العاتق تباعد من القرط ، وقيل : الحر : الحسن من كل شيء ، والحبل العنق ، وقوله : تباعد الحبل منها : أى تباعد حبل العنق من القرط ، لأنها طويلة العنق لبست بوقصاء ، والذفريان ما عن يمين العنق ويساره . انظر جمهرة أشعار العرب للقرشىّ : ٧٤٩ .

لم يرد أن خواتمهنّ فى خصورهنّ ، لأن هذا محال ، وإنما ذهب إلى مثل قولهمْ : جفنة يقعد فيها خمسة ، أى لو قعدوا فيها لوسعتهم .... الخ[1]

بمثل ذلك الإطناب فى الشرح والتعليل والتمثيل ، يدلّل الآمدى على مذهبه فى النقد ، وعلى موضوعيته حيال النظرة النقدية لأخطاء أبى تمام ، كما يدلّل على أنه مستوعب لأطراف النظرية الأدبية التى أطلق عليها مصطلح « عمود الشعر » وأنه جدير بموقف الناقد الذى كان يتمناه محمد بن سلّام .

وفى الحقيقة نجد أنفسنا أمام بحث علميّ هادىء ورزين ، ونحن نتابع رحلة الآمدىّ فى الكشف عن خطأ أبى تمام فى بيت واحد ، فقد أبان أولا عن وصف أبى تمام ضدّ ما نطقت به العرب ، وهو من أقبح ما وصف به النساء .

إذن كشف صاحب الموازنة عن حقيقة هذا الوصف ، وأنه لا يتصل بالنظرية الأدبية عند العرب ، أو بعمود الشعر ، فى قليل ولا كثير ، لأن الشاعر مقيد بالمصطلحات التى اتفق عليها أصحاب اللغة ، هو حرّ فى الأداء ، ولكن فى نطاق لغوى مصطلح عليه ، حتى لا يكون أمر اللغة فوضى .

وليس ما يمنع فى تحقيق التعاصر أن يظل الشعر أمينا على اللغة التى وجد بها لأول مرة ، ولكن دون أن يتحجّر بها ، أو يحجّرها بتعبيراته وصوره النمطية ، وفى المقابل لا نقحم عليها ما يفرنجها ، أو يلفع تركيباتها بضباب الفن القادم من بعيد ، وحتى إذا استظل شاعر ما بظلال اللاوعى ، أو ركب تيارات الحداثة الأخرى — من أجل استشراف ما بعد الواقع — يظل على الجادّة اللغوية ، ومن البديهى أن يكون ذلك هو الأسهل والأكثر ملاءمة لإقامة البناء المتين ، ولا سيما إذا استطاع الشاعر أن يودعه « حالات » النفس المتألقة بنور « المعرفة » وبهاء الرؤى البازغة علينا من خلف اللاوعى الساحر والمسحور[2] »

فلأبى تمام من وجهة نظر الآمدى أن يجدّد ما وسعه التجديد ، وليس له فى الوقت نفسه أن يهدم المقدسات الموروثة ، لأنها ليست وليدة يوم وليلة ، إنها وليدة قرون متتالية استطاعت فيها اللغة العربية أن تكوّن شخصيتها ، وأن تتحدد سمات عبقريتها ، وأن يكون لها بناء شامخ المعالم ، فمن الضرورى المحافظة عليها ، وللشعر من هذا المنطلق مدى فسيح جدا يستطيع أن ينبض فيه ، وان يتناول كل ما يجدّ من

(١) الموازنة : ١٤٧ وما بعدها .

(٢) فصية اللغة فى السعر . مقال للدكتور احمد كمال زكى : مجلة الفيصل السعودية . العدد ٥٩ مارس ١٩٨٢ م

مظاهر الحياة ، ومستودع أسرارها.

من هنا ذهب الآمديّ إلى أنه لا ينبغى أن يكون الخلخال الذى من شأنه أن يعضّ بالساق وشاحا جائلا على جسد المرأة ، ليس لأن العرب لم تستخدمه هذا الاستخدام ، بل لأنه مشين فى حدّ ذاته ، ومن ثمّ فالعرب لم تستخدمه .

ويسترسل الآمدى فى بيان مذهب العرب حول هذا الاستخدام ، ما يليق منه ، وما لا يليق ، ما يحسن ، وما لا يحسن ، ليبرز جانبا نقديا فى غاية الضرورة ، وهو نضج الذوق الفنى الذى أصبح مصطلحا نقديا لا غنى عنه لناقد .

فقد تصف العرب الخصر بالدقة ، ولكنها تعطى كل جزء من الجسد قسطه من الوصف ، فالمتون الطويلة تلتقى أوتتجاذب مع الخصور اللطيفة ، كما جاء فى قول امرىء القيس الذى سبق ذكره .

ولو ان أبا تمام ذهب مذهب « منصور النمرى » الذى ربط بين الخلاخل والحقب ، لصح له المعنى ، وبعد بشاعريته عما يعاب ، ومن عادة العرب أيضا أنها لا تكاد تذكر الهيف ، وطىّ الكشح ، ودقة الخصر ، إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والرىّ والغلظ ، كما جاء فى أقوال ذى الرمّة ، وفى قول الشنفرى الذى دقّ من حبيبته ما ينبغى أن يدق ، وجلّ منها ما ينبغى أن يجل ، فوصل بها إلى كمال الوصف .

ولم يكن الآمدى متزمتا بالغ التزمت ، يقف مواقف علماء اللّغة من الشعراء ، ولكنه ناقد وأديب وعالم ، يحمل إدراك العالم وإحساس الفنان ، فلا بدّ أن يكون المعنى الشعرى مقبولا من خلال نظرية الأدب التى يعيها جيدا كما قلنا أكثر من مرة ، ولا بدّ أن تكون صورة هذا المعنى مما يستجيده الذوق ويستملحه ويستظرفه ، ويحسّ فيه باللّذة والإمتاع ، كبعض صور المبالغة التى تخرج بالشىء إلى المحال ، والتى يخرج بعضها مخرج النوادر كقول الشاعر :

مَنْ رأى مثل حِبَّتِي ....

وكقول النابغة يصف عنق امرأة بالطول :

إذا ارتعشتْ خاف الجبان ارتعاشها

وبعد أن يقف صاحب الموازنة أمام خمسة وأربعين خطأً زلّ فيها أبو تمام عن طريق النظرية الأدبية يعلق على ذلك تعليقا نقديا نظريا ، يذهب فيه إلى أنه قد وجد لبعض

ما أخذه على أبى تمام نظائر فى أشعار المتقدمين ، فعلم أنه بذلك اغتر ، وعليه فى العذر اعتمد ، طلبا منه للإغراب والإبداع ، وميلا إلى وحشىّ المعانى والألفاظ ، وإنما كان يندر من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المكثر البيت الواحد والبيتان ، فيتجاوز له عنه ، لأن الأعرابىّ لا يُعَوِّل إلا على قريحته ، ولا يعتصم إلا بخاطره ، ولا يستقى إلا من قليبه ، فأما المتأخر الذى يطبع على قوالب ، ويحذو على أمثلة ، ويتعلم الشعر تعلما ، ويأخذه تلقّنا ، فمن شأنه أن يتجنب المذموم منه ، ولا يتبع من تقدّمه إلا فيما استحسن منهم ، واستجيد لهم ، واختير من كلامهم ، أو فى المتوسط السالم إذا لم يقدر على الجيّد البارع ، ولا يوقع الاختيار والاستكثار مما جاء عنهم نادرا ، ومن معانيهم شاذا ، يجعله حجة له وعذرا ، فإن الشاعر قد يعاب أشدّ العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه ، فإن تلك مجاهدة للطبع ، ومغالبة للقريحة ، مخرجه سهل التأليف إلى سوء التكلف ، وشدّة التعمل[1] .

على هذه الشاكلة يمضى الآمدى فى النظر إلى أخطاء البحترى ، ويبدأها ببحث فى سرقاته كما صنع فى نقد أبى تمام ، فأما مساوىء البحترى ـــ من غير السرقات ـــ فقد حرص ـــ على حدّ قوله ـــ واجتهد فى أن يظفر له بشىء يكون بإزاء ما أخرجه من مساوىء أبى تمام فلم يجد فى شعره ـــ لشدّة تحرزه ، وجودة طبعه ، وتهذيب ألفاظه إلا أبياتا يسيرة[2] سوف نقف عند نماذج منها فى هذا الصدد .

١ ـــ قال البحترىّ :

ذَنَبٌ كما سُحِبَ الرِّداءُ يذبُّ عَنْ   عُرْفٍ وعُرْفٌ كالقِنَاعِ المُسْبَلِ

هذا خطأ من الوصف ، لأنّ ذنب الفرس ـــ إذا مسّ الأرض كان عيبا ـــ فكيف إذا سحبه ، وإنما الممدوح من الأذناب ما قرب من الأرض ولم يمسّها ، كما قال امرؤ القيس :

بضافٍ فُوَيْقَ الأرْضِ ليس بأعزلِ

فقال : « فويق » أى فوق الأرض بقليل .

(١) الموازنة : ٢٥٩ ـــ ٢٦٠

(٢) الموازنة : ٣١٢ ، ولم نعرض للحديث عن السرقات لأنه يحتاج إلى بحث خاص قد تهيّأ له الظروف بمشيئة الله .

وقد عيب على امرىء القيس قوله :

لها ذنَبٌ مثل ذيْلِ العروس   تسدُّ به فَرْجَها من دُبُرْ

وما أرى العيب يلحق امرأ القيس فى هذا ، لأن العروس وإن كانت تسحب ذيلها ، وكان ذنب الفرس إذا مسّ الأرض فهو عيب ، فليس بمنكر أن يشبّه الذنب به ، وإن لم يبلغ إلى أن يمسّ الأرض ، لأن الشيء إنما يشبه بالشيء إذا قاربه ، أو دنا من معناه ، فإذا شابهه فى أكثر أحواله فقد صحّ التشبيه ، ولاق به ، ولأن امرأ القيس لم يقصد طول الذنب أن يشبهه بذيل العروس فقط ، إنما أراد السبوغ والكثرة والكثافة ، ألا تراه قال : تسدّ به فرجها من دبر ؟

وقد يكون الذنب طويلا يكاد يمسّ الأرض ، ولا يكون كثيفا ، بل قد يكون رقيقا نزر الشعر خفيفا ، فلا يسدّ فرْج الفرس ، فلما قال : « تسدّ به فرجها » علمنا أنه إنما أراد الكثافة والسبوغ مع الطول ، فإذا أشبه الذنب الطويل ذيل العروس من هذه الجهة ، وكان فى الطول قريبا منه ، فالتشبيه صحيح ، وليس ذلك بموجب للعيب ، ولا أن يكون ذنب الفرس من أجل تشبيهه بالذيل مما يحكم على الشاعر أيضا أنه قصد إلى أن الفرس يسحبه على الأرض .

وإنما العيب فى قول البحتريّ « ذنب كما سحب الرداء » فأفصح بأن الفرس يسحب ذيله .

ومثل قول امرىء القيس قول خِداش بن زُهَيْر :

لها ذَنَبٌ مثلُ ذيْلِ الهدِىِّ   إلى جؤجؤٍ أيِّدِ الزَّافِرِ

الهدىّ : العروس التى تهدى إلى زوجها ، وأيّد : شديد ، والزافر : الصدر ، لأنها تزفر منه ، وإنما أراد بذيل العروس طوله وسبوغه ، فشبّه الذنب الطويل السابغ به ، وإن لم يبلغ فى الطول إلى أن يمسّ الأرض .

وما يصحّح ذلك قولهم : فرس ذيّال ، إذا كان طويلا طويل الذنب ، وإن كان قصيرا طويل الذنب قالوا : ذائل ، وإنما قالوا ذلك تشبيها للذنب بالذيل لا غير ، قال النابغة الذبيانى :

بكلّ مُدَجَّجٍ فى البأس يَسْمُو   إلى أوصال ذيَّالٍ رِفَنِّ

والرفنّ والرفلّ واحد ، وهو الطويل الذنب[1] .

(١) الموازنة : ٣٧١ ــ ٣٧٣

بمثل الطريقة التى وقف بها الآمدىّ أمام أخطاء أبى تمام تراه يقف أمام أخطاء البحترىّ ، النقد هو النقد ، والتفسير هو التفسير ، والمقابلة بين الخطأ والصحيح هى هى ، مما يزيدنا وثوقا فى أن الرجل ينزع من منزع واحد ، وينطلق من قاعدة أدبية راسخة ، فالبحترى قد أخطأ حين جعل ذنب الفرس يمس الأرض ، ويسحب وراءه ، والممدوح من الأذناب ما قرب من الأرض ولم يمسّها ، ثم يقابل صاحب الموازنة هذا الخطأ عند البحترى بصواب عند امرىء القيس فى قوله : « بضاف فويق الأرض » وبصواب آخر عند امرىء القيس يراه بعض الأدباء عيبا وهو فى حقيقته لا عيب فيه .

ويشرح ذلك شرحا مستفيضا يكشف من خلاله عن علل الجمال ، وعلل القبح ، مؤكدا كل جانب منهما بما يحفظه من شعر العرب .

٢ ــ وقال البحترىّ :

هجرتْنا يَقْظى وكادتْ على عا　　داتها فى الصُّدُودِ تهْجُرُ وَسْنَى

وهذا أيضا غلط عند الآمدىّ ، لأن خيالها يتمثل له فى كلّ أحوالها ، كانت يَقْظَى ، أو وسنى [أو ميتة] والجيّد قوله :

أُرَدُّ دونك يقظانا ويأذَنُ لى　　عَلَيْكِ سُكْرُ الكرى إنْ جئتُ وَسْنَانا

فصحّح المعنى ، وأتى به على حقيقته :

وكذلك قوله :

إذا ما تبادَلْنَا النفائسَ خِلْتَنا　　من الجَدِّ أيْقَاظًا ونحن نِيَامُ

وقوله :

نعذَّبُ أيقاظا وننعم هجّدا

جيد أيضا ، لأنه حملها على أن حالها مع خياله إذا نامت كحاله مع خيالها إذا نام ، وإنما أخذ معنى بيته الأول ــ وعليه بنى أكثر أوصافه للخيال ــ من قول قيس ابن الخطيم :

أنّى سَرَيْتَ وكنْتَ غيرَ سَرُوبِ　　وتقرّب الأحلامُ غيرَ قريب

ما تمنعى يقظى فقدْ تؤتينه　　فى النوم غيرَ مصرَّدٍ مَحْسُوب

يقول الآمدى : وما أظنّ أحدا سبق قيسا إلى هذا المعنى فى وصف الخيال ، وهو حسن جدا ، ولكن فيه أيضا مقال لمعترض ، وذلك هو الذى أوقع البحتريّ فى الغلط ، لأن قيسا قال : « ما تمنعى يقظى فقد تؤتينه فى النوم » فأراد أنها أيضا تؤتيه نائمة ، وخيال المحبوب يتمثل فى حال نوم المحبوب ، ويقظته .

وكان الأجود لو قال : ما تمنعى فى اليقظة فقد تؤتينه فى النوم : أى ما تمنعينه فى يقظتى فقد تؤتينه فى حال نومى ، حتى يكون النوم واليقظة معا منسوبين إليه ، إلّا أنه يتسع من التأول فى هذا لقيس بن الخطيم مالا يتسع للبحترى ، لأن « قيسا » قال : « فقد تؤتينه فى النوم » ولم يقل : تؤتينه نائمة ، فقد يجوز أن يجعل على أنه أراد : ما تمنعى يقظى ، وأنا يقظان ، فقد تؤتينه فى النوم ، أى فى نومى ، ولا يسوغ مثل هذا فى بيت البحترى ، لأن البحتريّ قال : « وسنى » ولم يقل « فى الوسن »[1]

والمسألة لا تقتضى كل هذا التكلف من الآمدى ، وهو نفسه الذى ذهب إلى أن الإنسان ينبغى ألا يجاهد طبعه ، ولا يتكلف تكلّفا ظاهرا ، لأن البحترى أراد فى بيته الأول أن حبيبته قد هجرته فى حال اليقظة ، وكانت تهجره فى حال النوم ، فلم يزره خيالها ، وهذا يشعر بألوان قاسية من التحسّر النفسى ، إذ لا يستمتع الشاعر بعذب اللقاء ، لا فى اليقظة ولا فى المنام ، وتلك حالة من حالات المحبّ مع الحبيب .

وهناك حالة أخرى هي التى يحرم فيها من حبيبه فى حال اليقظة ، فإذا ما أوى إلى فراشه ، واستغرق فى الأحلام عاوده طيف الحبيب فعوّضه ما حرمه فى الحالة المقابلة .

وفى الحالة الثالثة يعذب الحبيبان بالبعد والصدّ فى حال اليقظة ، وينعمان بعذب اللقاء فى غفوة النوم ، إذ يتعانق الطيفان ، ويلتقى الخيالان

ولست أدرى ما الذى زاده قيس بن الخطيم على البحترى فى أحوال طيف البحترى جميعا أو فى واحدة منها ، فالذى تمنعه الحبيبة حبيبها وهما متيقظان من اللقاء والمناجاة والغزل ، تمنحه إياه فى حال النوم .

وقد ذهب الشريف المرتضى فى أماليه إلى أنه يمكن من التأويل للبحتريّ ما أمكن مثله لقيس بن الخطيم ، لكنّ الآمدى عدل عن ذلك ، لأن البحتريّ لما قال :

---

(١) الموازنة : ٣٧٤ ــ ٣٧٥

« وسنى » دلّ على حال الوسن، والحال المعهودة للوسن حال يشترك الناس فيها فى النوم عادة ، كما أن الحال المعهودة لليقظة حال مشتركة بالعادة ، فقوله : « وسنى » ينبىء عن كونه هو أيضا نائما ، وإنما أراد المقابلة فى زنة اللفظ بين يقظى ووسنى ، وقوله : « يقظى » متى لم يحمل أيضا على هذا المعنى لم يصحّ ، لأنه لا بدّ أن يريد بذلك : هجرتنا فى أحوال اليقظة ، ويكون معنى يقظى يتعدى إليه .

ألا ترى أن الآمديّ حمل قول قيس : يقظى على معنى : « وأنا يقظان » وإن لم يبين الوجه ، فكيف ذهب عليه مثل ذلك فى قول البحتريّ ، وقوله : « وسنى ويقظى » مثل قول قيس : « يقظى » ولو مكن قيسا وزن الشعر من أن يقول : وسنى فى مقابلة يقظى لقاله ، وما عدل عنه إلى النوم ، لأنه لم يكن عليه فى « وسنى » إلا ما عليه فى « يقظى » وما يتأول له فى أحد الأمرين يتأول له فى الآخر[1] »

٣ ـــ وقال البحتريّ :

تشقّ عليه الريحُ كلّ عَشِيَّةٍ جُيُوبَ الغمام بين بِكْر وأيِّم

يقول الآمدى : إن هذا أيضا غلط ، لأن الشاعر ظن أن الأيّم هى الثيب ، وقد غلط فى مثله أبو تمام ، وسها فيه كذلك بعض كبار الفقهاء ـــ وهو يقصد الامام الشافعى ـــ فظن البحترى أن الايّم هى الثيّب ، فقابل بينها وبين البكر فى بيته ، والأيّم هى المرأة لا زوج لها ، بكرا كانت أو ثيبا ، قال تعالى : «وأنكحوا الأيامى منكم[2] » أراد جل ثناؤه اللواتى لا أزواج لهنّ ، والثيّب والبكر جميعا داخلتان تحت الأيّم ، فتكون بكرا ، وتكون ثيّبا .

فإن قيل : إن الأيّم قد تكون ثيّبا ، وإنما أراد الثيّب ـــ فى البيت المذكور ـــ قيل : أجل إنها تكون ثيّبا ، وتكون بكرا ومعنسة أيضا ، وكعابا ، إلا أنّ لفظة « أيّم » لا تدل على شىء من هذه الأوصاف ، وليست عبارة إلا عن التى لا زوج لها لا غير[3] .

---

(١) انظر هامش ص ٣٧٥ من الموازنة للمحقق الفاضل ، وأمالى الشريف المرتضى ٢ / ٢٤٥

(٢) سورة النور : ٣٢

(٣) الموازنة : ٣٧٦ ـــ ٣٧٧

إن الشعر فى مفهوم الآمدى لابد أن يرجع إلى الأطر التى حدّدتها النظرية الأدبية عند العرب ، والشاعر لا ينطلق إلا من هذه القاعدة ، فما اتفقت عليه العرب من جهة صلاحه للاستخدام صح للشاعر أن يستخدمه ، وما اتفقت عليه العرب من جهة عدم صلاحه للاستخدام لم يصح للشاعر أن يستخدمه ، فاللغة مواضعة ، ولا ينبغى أن يتمرّد عليها الشعر ، ويخرج عن نطاقها الشعراء ، اللهمّ إلا أن يكون تجديدا لا تنكره اللغة ، وابتكارا يتطلبه روح العصر ، وتقتضيه مقامات الخطاب ، وضرورة من الضرورات التى يتوسع فى مثلها أمام حاجة التعبير .

من هنا كان الآمدىّ وأمثاله ممن يحافظون على عمود الشعر ، أو على الأطر اللغوية والأسلوبية للنظرية الأدبية عند العرب ــ معتدلًا ، أو محافظا ، يحترم الأصول والقواعد اللغوية التى لا بدّ أن يرجع إليها الشاعر والأديب ، ويحترم فى الوقت نفسه الجديد والابتكار الذى يضيف إلى هذا البناء ، ويعلى من هذا الصرح .

وهنا نقف وقفة متأنية مع الناقد الكبير الدكتور محمد زكى العشماوى ، وهو بصدد الكشف عن مذهب الآمدىّ النقدى ، فقد نتفق حينا ، ونختلف حينا آخر ، بطريقة علمية ، لا تفسد للودّ قضية .

يذهب الناقد الكبير الدكتور محمد زكى العشماوى إلى أن أكثر الفصول خصوبة فى كتاب الموازنة لعلها الفصول التى تناول فيها الآمدى عيوب الشاعرين ، وأخطاءهما فى الألفاظ والمعانى ، وكذلك الفصول التى تعرض فيها لقبيح الاستعارة والتشبيه وألوان البديع عند الشاعرين ، وعلى الأخص عند أبى تمام .

ففى هذه الفصول ــ دون سواها ــ يتجه الآمدى إلى النقد التحليلى ، وإلى الشرح والتفسير ، وتمييز الجيّد من الشعر ، ثم تعليل الأحكام ، وتأييدها بالحجج .

ومن يقرأ هذه الفصول بإمعان يجد فيها بذورا صالحة للدراسة التحليلية فى الشعر ، تنهض أساسا على تتبع عناصر الشعر ومقوّماتها ، ورؤية المشاكل الداخلية للأثر الفنىّ ، ومقارنتها بغيرها ، لنرى بأى الخصائص امتاز هذا الأثر على ذاك ، ولماذا أحدث الشعر هذا التأثير أو ذاك ، ولماذا وفّق هنا ، ولم يوفق هناك ؟

تم يستطرد الناقد الكبير الدكتور عشماوى إلى العوامل الأساسية التى يتحقق معها المنهج التحليلى فى الشعر ، وهو استطراد يقتضيه المقام ، لتنكشف من خلاله سمات نقد الآمدى ، ومنهجه فى التحليل والتفسير .

وأول العوامل الأساسية من منظور الدكتور عشماوى لتحقيق هذا المنهج النقدى : هو ثقافة الأديب ، واطلاعه الواسع على ضروب الأدب وأشكاله ومدارسه واتجاهاته ، وبحيث لا تقف هذه الثقافة عند حدود العصر الذى يدرسه الناقد ، بل تتجاوزه إلى العصور الأخرى السابقة ، والعصور اللاّحقة ، فتكون هناك إحاطة شاملة لحياة الأدب فى عصوره المختلفة ، وإلمام بهذه الحياة إلمام إحساس وتذوق ، لا إلمام معرفة عقلية فحسب .

ومعنى هذا أنه لا يكفى الناقد أن يدرس تاريخ هذه العصور وما فيها من تيارات أدبية ، أو مدارس شعرية ، وما كتب فيها عن الشعراء واخبارهم وحياتهم والمؤثرات التى أثرت فيهم ، فمثل هذه الدراسة التاريخية لمراحل الأدب واتجاهاته ومدارسه ، ودراسة البيئة والزمان والمكان ، والمجتمع ، وما يصطرع فيه من منازع فكرية ، أو اتجاهات سياسية ، يمكنهاأن تلقى ضوءا هاما على تاريخ الأدب ، كما يمكنها أن تفيد الناقد ، فتنير السبيل أمامه ، بل ربما كان لها أثر مباشر فى فهم النص الأدبى ، والكشف عن كثير من خباياه .

ولكن هذه الدراسة وحدها لا تكفى فى مجال الحكم على الأثر الفنىّ ودراسته دراسة تحليلية ، بل ينبغى أن يضاف إلى هذه الثقافة النظرية ثقافة أخرى عملية تنهض على أساس من الإلمام بالأدباء والشعراء إلمام ذوق وإحساس ، ولن تتحقق هذه الثقافة إلا بالممارسة العملية ، وطول المصاحبة والاحتكاك بالآثار الفنية ، واكتساب الخبرة التى تمكننا من رؤية الحقائق ، والتى تجعل الناقد كالطبيب الذى يعلم : لماذا نستفيد من هذا الطعام أكثر من ذلك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء أن يجدّد نشاطنا دون غيره .

وثانى هذه العوامل : ذوق أدبى لا يقف عند حدود الخبرة والثقافة والدُّربة والممارسة ، بل يتجاوز ذلك كله إلى الاعتماد على الموهبة التى لا تتوافر لكثير من الناس ، وإنما يمتاز بها قوم دون قوم ممن وهبهم الله القدرة على الإحساس بالفن ، والتمييز بين أساليبه ، ورؤية الدقائق والأسرار التى لا تسلم نفسها لكل قارىء ، بل تحتاج إلى طبيعة ذات حساسية من نوع خاص .

وثالث هذه العوامل : القدرة على تعليل أحكامنا وفق منهج لا يسمح بطغيان الذوق الشخصى أو تحكمّه ، فنحن مع إيماننا بالعنصر الشخصىّ ، والذوق الأدبى ، لابّد أن ندعم أحكامنا الخاصة بالمنطق والحجة ، حتى يصبح حكمنا الشخصىّ حكما عاما

مقبولا لدى الآخرين ، ومقنعا لهم ، وتحقيق هذا المنهج يتوقف على طريقة الناقد فى مناقشة العمل الأدبى الذى أمامه ، وعلى ما يسوقه من مبرّرات لأحكامه ، متخذا الأسلوب العلمى الذى يقوم على الإحصاء والاستقصاء ، وعلى التدرّج فى الدراسة من المقدمات إلى النتائج ، وعلى الاستشهاد والمقارنة والموازنة والتحليل التى هى من أهم الوسائل للنقد التحليلى .

ويطبق الدكتور عشماوى هذه الوسائل التى هى عدّة كل ناقد وأداته فى النقد على طريقة الآمدى فى الموازنة ، وصلتها بمنهج النقد الصحيح ، فيذهب إلى أن دراسة الآمدى للأخطاء والمعانى عند الشاعرين الطائيين قد كشفت عن إلمام واسع بالشعر العربى ، وعن دراية بأساليبه المختلفة ، وكان لهذه الثروة الشعرية التى تمتع بها الآمدى أثرها الواضح فى دراسته للشعر وتحليله ، وكان أبرز العناصر فى نقده التحليلى اعتماده على الموازنة بين بيت الشعر الذى ينقده ، وبين الأبيات الأخرى التى تتشابه معه فى المعنى ، أو التى تسير معه فى اتجاه واحد ، والمقصود بالموازنة هنا تلك الموازنة التى يستعين بها الناقد على تبرير الأحكام وتدعيمها ، فمن وسائل تدعيم الحكم أن تضع النص الذى تنقده جنبا إلى جنب مع غيره ، حتى يكون ذلك وسيلة من وسائل تفسير النص وإلقاء الضوء عليه ، وبيان ما فيه من خصائص ، عن طريق مقارنته بغيره(١) .

ويذكر الدكتور عشماوى من النصوص التى كشف فيها الآمدىّ عن أخطاء الشاعرين ما يؤكد صحة مذهبه الذى سلكه ، وهى تلك النصوص التى عرضنا إليها من قبل ، ووضحنا من خلالها مذهب الآمدىّ ، وعلقنا عليها بما ارتأيناه صالحا للتعليق .

ويؤكد أنه بالتأمل فى ملاحظات الآمدى نجد أنها جميعا معتمدة على محصول وافر من الثروة اللغوية والشعرية ، ومعرفة أساليب العرب واستخداماتها للكلمات ، كما نجد أن هذه المعرفة الواسعة قد أسعفت الناقد ، وأعانته على تبرير أحكامه وتدعيمها ، والرجوع إلى الشعر القديم واستفتاؤه والاستناد إليه مسألة تكاد أن تكون شائعة فى نقد الآمدى(٢) .

---

(١) قضايا النقد الأدبى : بين القديم والحديث : ٤٠٤ ـــ ٤٠٧

(٢) المرجع السابق . ٤١٠

هذا المحصول الضخم من الشعر الذى يحفظه الآمدى، والذى يواتيه فى غير صعوبة، ولا مشقّة كلما جاءت المناسبة للاستدلال به، عنصر عميق الفائدة فى النقد التحليلى، إذا ما دعمه الذوق السليم، وموضوعية التحليل والمناقشة، ولا يخفى أن فى الاستدلال بالشواهد اختباراً للذوق الناقد، إذ نستطيع الحكم على ذوق الآمدى، وقدرته على التمييز بين الجيد والردىء من الشعر من خلال مقارناته وموازناته[1].

والأمثلة على اعتماد الآمدىّ على المعرفة والذوق كثيرة فى كتابه، ويكفى هذه النماذج الكثيرة المنبثة فى تضاعيف كتابه «الموازنة» لتدل على ثقافته الأدبية واللغوية التى تعينه على الدراسة التحليلية المقارنة، وعلى المناقشة المستندة إلى الدليل والبرهان، وإلى الذوق الأدبى الخالص الذى لم يفسده، ولم يضلّل أحكامه ولع بالمنطق الشكلى، أو بالفلسفة، فقد هداه وعيه بحقيقة الأدب والشعر إلى تجنب كل ما لا يتصل بالأدب والنقد من تيارات العلوم الفلسفية المستحدثة، بل هو يرى فيما كتب من حقائق عن مفهوم الشعر أن الشعر يمكنه أن يقف على قدميه، وأن يستغنى عن الحكمة والفلسفة، متى أصاب غرضه.[2].

وليس من شك فى أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر القديم، ومبدأ الوعى الكامل بالتقاليد الأدبية التى سبقت الناقد وعاصرته أمر من الضرورة بمكان فى تقويم العمل الأدبى، على أن الناقد الفذّ هو الذى يعرف كيف يستفيد من هذا المبدأ، ومتى؟ إذ مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا فى الأدب مبدأ نافع، ومفيد، إذا لم نسرف فى تطبيقه إلى الدرجة التى قد تحول بين الفنان، وبين التطور الذى ينشده، فنحن لا بد أن نحتكم إلى القديم، على ألا يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذى تخضع له الحياة فى مجالاتها المختلفة.

ويذهب الدكتور عشماوى أيضا إلى أن الآمدى من كبار المدافعين عن عمود الشعر، وعن القيم المتوارثة له، وهو يقدر موقفه، كما يقدره جميع المنصفين من المشتغلين بمسائل الأدب، وقضايا النقد، لأنه وجد نفسه أمام شاعر يزعم أنه بخروجه على طريقة القدماء فى الصياغة الفنية قد حقق مالم يحققه الأولون، ألا وهو أبو تمام.

---

(١) المرجع السابق: ٤١٢

(٢) السابق ٤١٤

ولما كان الآمدى لا يستطيع أن نصل فى هذا الجديد الذى يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يرده إلى القديم ، وبعد أن يضعه معه جنبا إلى جنب ، فقد لجأ إلى عمود الشعر ، وإلى المتوارث القديم ، ليجعله مقياسا وفيصلا فى الحكم على أصالة أبى تمام أو زيفه .

والدكتور عشماوى ـــ وإن كان يقدّر ما أفاده نقد الآمدى من تحكيم المقياس القديم فى الشعر إلا أنه لا يوافق على اعتبار المقياس النقدى القديم والتقليدى هو الحكم الأخير فى القضية ، وخاصة إذا تشدّدنا فى تطبيقه لدرجة التعسف ، لأننا بذلك نكون قد فرضنا على الشعر لونا واحدا من المقاييس لا يتعدّاه .

وهو يتفق مع الآمدى بأن محاولات أبى تمام فى الخروج على عمود الشعر لم تنجح النجاح المرجوّ لها ، إذ كانت معظم محاولاته ضربا من العناية بالشكل ، وإسرافا فى التأنق والتزويق والزخرف ، وهو فى الوقت نفسه لا يوافق الآمدى فى أن يجعل نقده وحكمه على الشعراء مبنيا على أساس من الاحتكام إلى القديم ، والقديم وحده ، فقد يحدث أن يخرج شاعر على المعروف المتداول والموروث من القيم والأساليب ، ثم يحقق مع ذلك ابتكارا فنيا لا يحققه من يلتزم عمود الشعر .

ولقد حدث أن وقع الآمدى فى ألوان من التحكم حينما تشدّد فى نظرته إلى اللغة ، حتى أوشك ألا يسمح فيها بأى تجديد أو تطوير ، وجاءت كلمته المشهورة « اللغة لا يقاس عليها » دليلا على شدّة محافظته ، وهو الأمر الذى حال بينه أحيانا وبين رؤية الجديد فى الأساليب والصياغة ، إذ يعتبر كل من يخرج فى اللغة على ما عرفه الأولون ، وانتهوا إليه مخطئا ، ومثل هذا الحكم العام يتنافى مع الفهم الصحيح للفن ، وحركة تطوره المستمرة ، والتى لا تنتهى عند حدّ ، كما أنه يؤثر بالضرورة فى منهج الناقد الذى قد يهمل ، فى حدود هذه النظرة المحافظة الكثير من الجديد الذى قد يحققه الفنان ، وهذا هو ما حدث للآمدىّ عندما عاب على الشاعر قوله : « لا أنت أنت » « ولا الزمان زمان » فقد رأى فى قوله : « لا أنت أنت » تعبيرا شعبيا ، وأنكر أن يقيسه على « ولا العقيق عقيق »

وفى هذا ما فيه من تأثر بالاحتكام إلى القديم وحده ، وبنظرته إلى اللغة القديمة نظرة تقديس ، وهو رأى اقتبسه الدكتور عشماوى من الدكتور مندور فى كتابه « النقد المنهجى عند العرب »

والناحية الأخرى التى يأخذها الدكتور عشماوى على نقد الآمدى التحليلى أنه جعل النزعة الكلاسيكية صيغة لا يمكن التحلل منها ، وجعل لعمود الشعر أهمية

بالغة ، مع أن التركيز على عمود الشعر بحده لا يعنى كثيرا عند ناقد متسع الآفاق ، رحيب النظرة ، ذلك أن عمود الشعر فى أكثر حدوده لا يتجاوز فكرة الاعتدال والصحة والسلامة وغير ذلك من خصائص عمود الشعر المشهورة .

فإذا كانت النظرية النقدية عند الآمدى سوف تقف عند هذه الحدود ، ولا تتجاوزها ، فسوف يترك هذا المجال مفتوحا أمام سيطرة القديم بدرجة لا تسمح بالثورة عليه أو تعديله ، وهو الأمر الذى يجعلنا ، مع تقديرنا الكبير لما حققه الآمدى من نقد تحليلى منهجى ، ومن دراسة ذوقية للشعر العربى ، نتحفظ قليلا ، فننبه إلى أن مثل هذا النقد التحليلى قد كان يمكن له أن يكون أكثر فائدة ، وأعمق نفعا لو انه تحرّر من تلك النظرة المتشدّدة والمسرفة أحيانا ، والتى جعلت المجال محصورا إلى حد كبير فى حدود ما يفرضه عمود الشعر ، وما يلزمنا به الموروث من قيود[1] .

والذى لا شك فيه أن موقف الدكتور محمد زكى العشماوى من منهج الآمدىّ النقدى موقف جدير بالنظر والاعتبار ، لأنه ينبنى على الفكر المتوقد ، والثقافة المستنيرة ، والذوق الشفاف ، وفى اعتقادى أنه لن يكون بيننا خلاف جوهرى فى كل ما ذهب إليه ، بل نحن نتفق فى كثير من المسائل والأفكار التى أثارها ، ولعلّ القارىء الحصيف يكتشف وجوه الاتفاق من خلال ما كتبته فى الصفحات السابقة عن منهج الآمدى فى الشعر ونقده ، تعليقا على النصوص النقدية التى كانت محورا لدراساتى عن صاحب الموازنة ، وكل ما بيننا سوف يكون وجهات نظر تستند جميعها إلى القيمة الفنية فى القديم المتوارث ، وأنه ينبغى ألا ينظر إلى القديم نظرة عبادة وتقديس . بل ينظر إليه نظرة إجلال وإكبار ، لا تمنع من التطور ، ولا تعوق نظرة التجديد ، ولا تقف حائلا دون الابتكار ، وأن نقد الناقد ينبغى ألا يصل به إلى درجة التحكم ، لأنه يعتمد اعتمادا أصيلا على الذوق ، والذوق ليس واحدا فى كل النقاد ، بل يختلف من ناقد لناقد ، حسبما تختلف ألوان الثقافات وتتعدد المنازع والمشارب والبيئات والظروف من ناقد لناقد .

وإذا كان الدكتور الناقد محمد زكى العشماوى يذهب إلى أن الفصول الأكثر خصوبة فى كتاب الموازنة هى الفصول التى تناول فيها الآمدىّ عيوب الشاعرين وأخطاءهما فى الألفاظ والمعانى ، وكذلك الفصول التى تعرض فيها لقبيح الاستعارة والتشبيه وألوان البديع عند الشاعرين ، وعلى الأخص عند أبى تمام ، فإنى أؤيّد هذا القول وأرجحّه ، وأزيد عليه أن فصول كتاب الموازنة جميعها تأخذ هذا القدر من

(١) المرجع السابق : ٤١٦ — ٤١٨

الاعتبار ، وأن كلّ فصل يتسم بسمة وخصيصة تميزه عن الفصل الآخر ، بحيث تجيء الفصول جميعها حلقات متكاملة فى نقد الآمدىّ النظرىّ والتطبيقىّ ، وهذا لا يمنع أن تكون هناك بعض الهنات التى تؤخذ على الآمدى ، والتى يجدها القارىء أو يجد نماذج منها منبثة فى تضاعيف تلك الدراسة .

ثم يجىء بعد ذلك مبدأ الاحتكام إلى الشعر القديم ، ومبدأ الوعى الكامل بالتقاليد الأدبية التى سبقت الناقد وعاصرته ، وأنها ضرورية فى تقويم العمل الفنى .....

ولقد كان الدكتور العشماوى موفقا أبلغ ما يكون التوفيق فى تلك النظرة الموضوعية العلمية إلى التراث وخطره وضرورته ووجوب العناية به والأنطلاق منه ، بحيث يعرف الناقد متى يستفيد به وكيف يفهمه ويتذوقه ، ويضيف إليه ، لأننا لابدّ أن نحتكم إلى القديم ، على الّا يحول بيننا وبين طبيعة التطّور الذى تخضع له الحياة فى كل مجالاتها المختلفة .

ويجىء هذا الرأى الحصيف فى فترة من فترات وجودنا الأدبى كثر فيها الغث ، وانتشرت البضاعات الأدبية الرخيصة ، وعلا الزبد حتى كاد يغطي على جوهر الحقيقة ، فسمعنا من ينادى بعدم جدوى القديم ، وأن الجمال كلّه فى الجديد المعاصر ، وأن اللغة العربية لا بدّ أن تتطور فتسع العاميات ، وأصبح نقاد الأدب من كل من هبّ ودب ، ينتشرون فى الساحة الأدبية ، وفى أعمدة الصحافة ، وفى وسائل الاعلام ، ممن لم تكن لهم صلة قط بتراثنا النقدى والأدبى .

والدكتور العشماوى لا يوافق الآمدى فى تحكيم المقياس النقدى القديم وحده فى الشعر ، على أن يكون هو الفيصل فى مسائل الأدب وقضياه .

وعندى أن الآمدى لم يَبْدُ عنده لون من التحكم ، أو الاستبداد فى الرأى ، أو حمل القارىء على أن يعتقد ما يعتقد ، بل ترك الخيار واضحا ، والباب مفتوحا لكل الأذواق التى هى جديرة بالنظر فى الشعر ، لفظه ومعناه ، وحسن تأليفه ، فمن فضل غموض المعانى ودقتها مال إلى أبى تمام ، ومن فضل حلاوة اللفظ ، وصحة العبارة ، وقرب المأتى ، وانكشاف المعانى مال إلى البحترى .

وهل هناك أوضح من تصريح صاحب الموازنة بأنه لا يحب أن يطلق القول بأيهما أشعر عنده ؟ لتباين الناس فى العلم ، واختلاف مذاهبهم فى الشعر ، فالآمدى لا يفرض نفسه فرضا فى مقياسه النقدى ، وإنما هو يقول كلمته التى تنبثق عن طبعه

وفكره وثقافته وحسن بصره بالشعر ونقده ، ويترك بعد ذلك للأدباء والنقاد أن يعبروا عما يعتقدون حيال الأعمال الأدبية ، وأن يقولوا كلمتهم فى الشعر والشعراء ، ما داموا مؤهلين طبعا وسليقة ودربة ودراية فى النظر إلى النصوص ، والكشف عما تتضمنه من أسرار وصور فنية .

ولقد أورد الرجل حجج من يفضلون أبا تمام ، وحجج من يفضلون البحترىّ ، ولم يوافق هؤلاء على إطلاق ارائهم ، ولم يوافق أولئك على اطلاق آرائهم ، بل أخذ من هؤلاء وأولئك ما يعتقد أنه الصواب ، دون أن يسفّه من رأى ، أو يسقط من شأن قيمة أدبية .

والآمدى بعيد الأغوار ، لم ينطلق فى نقده من فراغ ، ولم يعتمد على مجرّد الذوق الانطباعى أو التأثرى ، وأنما وعى أبعاد النظرية الأدبية عند العرب الأقدمين وعيا يكاد يكون كاملا ، واحتك بالنصوص الضافية الوافية احتكاكا مباشرا حتى احترق ، وأصبح معدّا إعدادا طبيعيا ونفسيا وفكريا لأن يتناول الشعر بالنقد ، فرجع فى تعليلاته وتفسيراته وأحكامه إلى النظرية الأدبية التى وعاها . فإذا كان يغمز مذهب العقلانية حينا ، ويشتد هجومه على أبى تمام فما ذلك براجع إلى تعصّب أو كراهية ، وإنما هو راجع إلى القاعدة التى ينطلق نقده من فوق قمتها ، فما جاء جديدا معبرا عن نفس قائله بصدق ، قبله الذوق ، وأشاد به ، وما جاء جديدا لا يعبر عن نفس قائله بصدق ، مجه الذوق ، وعابه .

وكلما كثر ما يمجه الذوق ويعيبه ، بدا لون من انفعال الغضب الذاتى الذى لا يسقط من شأن الناقد العربى ، إذ كلّ ناقد موضوعى لا يستطيع أن يتحلل من تأثره الذاتى على إطلاقه .

ذلكم هو معتقد الرجل ومقتنعه الذى لم يفرضه على أحد غيره ، ومن هذا المنطلق تجىء عظمة الآمدىّ الذى يقف على صرح شاهق من أدب العرب ، فيضيف إليه ما يراه أهلا للإضافة ، ويبرز سمات الجميل والقبيح من منظور ذوقه الخاص ، ومن فكرة أن التجديد لا يكون هدما لما بنته القرون من صرح الأدب ، وإنما يكون الجديد بناء عصريا لا يشوّه من جمال البناء القديم ، بل ينسجم معه ، وينضاف إليه ، فلا ينتج من خلالهما شذوذ فى المنظر ، أو تنافر فى الجوهر .

والذى يتحاشاه الآمدى تماما هو الإفراط فى المذهب ، والشىء إن زاد عن حدّه انقلب ضدّه .

« وقد حكى عبد الله بن المعتز فى كتابه « البديع » أن بشارا وأبا نواس ومسلم بن الوليد ، ومن تقيّلهم ، لم يسبقوا إلى هذ الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم ، فعرف فى زمانهم ، ثم إنّ الطائى تفرّع فيه ، وأكثر منه ، فأحسن فى بعض ذلك ، وأساء فى بعض ، وتلك عقبى الإفراط ، وثمرة الإسراف .

قال : وإنما كان الشاعر يقول من هذا الفن البيت والبيتين فى القصيدة ، وربما قرىء من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت واحد بديع ، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا ، ويزداد حظوةً بين الكلام المرسل ، وقد كان بعضهم يشبه الطائى فى البديع بصالح بن عبد القدّوس فى الأمثال ، ويقول : لو أن صالحا نثر أمثاله فى تضاعيف شعره ، وجعل بينها فصولا من أبياته ، لسبق أهل زمانه ، وغلب على ميدانه ، قال ابن المعتز : وهذا أعدل كلام سمعته[1] .

فالذى أفسد طائفة كبيرة من شعر أبى تمام ليس الخروج على عمود الشعر باعتباره طريقة ملزمة ، وإنما الذى أفسده هو التكلف الشديد ، والتمحّل الشديد ، وتصيّد البديع ، ونحت القوالب ، ووضع الكلمات فى غير سياقها أحيانا ، وهذا شطط فى الاستخدام ، ينبو عنه المقام .

وهذا يشبه صالح بن عبد القدوس من ناحية أنه عنى عناية كبيرة بالفكرة وفلسفتها ، حتى تحوّل شعره حكما وأمثالا ، لو انها نثرت فى تضاعيف شعر كثير لبذّ « صالح » أهل زمانه .

فالانسجام التاريخى ضرورى عند الآمدى ، بمعنى أن يكون الشاعر متصلا بتاريخه الأدبى فى الماضى ، ولا ينفصل عنه ، مهما جدّد ، وابتكر ، ووقف على معالم مذهب أدبى جديد . « والملاحظة العامة هنا هى أنه لا يمكن أن يكون لشاعر أو فنان معنى مستقل تماما عن كل شيء آخر ، كما يقول الدكتور مصطفى ناصف ، ولذلك قد تتخذ صلة الشاعر بأسلافه دليلا على نبوغه ، فهناك ما يصحّ تسميته باسم الاحساس التاريخى بالمعنى أو الفكرة ، هذا الإحساس التاريخى لازم لاستمرار كيان الشاعر فيما بعد الخامسة والعشرين من عمره ، كما يقول : ت . س . إليوت .

---

(١) الموازنة : ١٨

هذا الإحساس التاريخي يجعل التقاليد ـــ بمعنى ما ـــ جزءاً ممّا نسمّيه الأصالة ، وكل عمل عظيم يدق جرس النصر لأعمال أخرى كثيرة ، نستطيع أن نقول ـــ إذن ـــ إن الأثر الجديد يتفق مع الماضى ، ولو انه فردىّ .

والواقع أن بعض الأمثلة البسيطة توضح الموقف قليلا ، هب أننا نقرأ شعر أبى تمام ، ومعركة النقاد حوله ، واختصام محبيه وكارهيه ، هنا نجد أن أبا تمام الذى يقال : إنه ثار على عمود الشعر ، قد وعى هذا العمود أحيانا إلى حدّ غفل عنه كثير جدا من المتحدثين عنه ، وناقديه على الخصوص ، وبعبارة أخرى يتضح هذا التمثل الفردىّ من خلال تغيير الموقف القديم ، وكان من الأولى أن يتخذ أبو تمام نموذجا لوعى التقاليد على خلاف البحترى ، فوعى التراث عند البحترى ـــ إذا صدقنا وصف المتقدمين له ـــ ليس ناضجا ، ولا توجد عملية وعى ناضجة بمعزل عن إحداث هذا التغيير أبدا[1] . »

ويمثل الدكتور مصطفى ناصف لوعى أبى تمام التام بعمود الشعر العربى ، بقوله المشهور :

رعتهُ الفيافى بعدما كان حِقْبةً رعاها ، وماء الروض ينهلّ ساكبُهْ

ويعلّق عليه بأن أبا تمام قد وعى الموقف الشعرى ، ولكنّ هذا الوعى يعنى أنه كشف إمكانيات لم تكن واضحة أمام كثيرين ، حينما نقول : إن الجمل رعى الفيافى ، نكون قد قصدنا أن الجمل قد عاش بفضل هلاك (المرعى) وحينئذ يأتى أبو تمام ، فيرى أن مثل هذا المعنى يحمل نوعا من المفارقة ، أى أن هناك صراعا بين الجمل والفيافى ، حياة أحدهما هلاك للآخر ، لا يمكن أن تستقيم حياة الجمل والفيافى معا .

حينما قال أبو تمام هذا البيت غيّر فهمنا للعبارة ، أو الموقف القديم ، وبعبارة أخرى أوجد أبو تمام علاقة طرفاها الموقف القديم ، والموقف الطارىء ، رعى الجمل للفيافى ، ورعى الفيافى للجمل .

هنا يقول الناقد القديم : المسألة محصورة فى القلب ، يعنى أن الموقف القديم ثابت ومعلوم ، وجاء الموقف الجديد ، فعبث به ، وهذا غير صحيح فى حق الموقف القديم نفسه ، لأن الموقف القديم ليس له وجود متميز من المواقف الطارئة القيّمة ، الموقف القديم يتعدّل ويتشكّل باستمرار ، ولا يثبت على حال ، ولذلك يصبح تمييز

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى : دار القلم : ١٩٦٥ م : ١٠٥ ـــ ١٠٦

القديم والجديد أمرا اعتباريا بمعنى ما ، يجب أن نقول : إن الموقف الجديد هو ضرب من السرّ الكامن فى الموقف القديم ، الموقف القديم فى حالة حمل مستمرّ ، هو إمكانيات لا وجود لها بمعزل عن الصورة الجديدة ، أو التحقيقات الكثيرة الفردية ، التى نسميها مبتكرة ، أو مقبولة ، أو ثائرة ، هناك تفاعل مستمر بين المواقف ، نحن ننظر إلى الموقف القديم من زاوية أبى تمام ، كما ننظر إلى أبى تمام من زاوية الموقف القديم ، وأحد هذين النظرين إذن ليس أصلا ، والثانى فرعا .

المشكلة هى أن النقاد تصوروا أن الموقف القديم يوجد بمعزل عن عقل كبير كعقل أبى تمام ، إن أبا تمام أدرك تصارع صور الحياة بعضها مع بعض ، حينما قرأ : كيف يرعى الجمل الفيافى ، وأن هذا الرعى ليس إلا نوعا من عملية الزوال والوجود المستمرين . وحينما يقول : إن الفيافى رعته ، وماء الروض ينسكب ، يكون أيضا قد غيّر فهمنا لهذا الماء الذى ظن نزوله فى الشعر القديم .

فلا بدلنا أن نفهم تطور المعنى على أنه عملية استعارة مستمرة ، فهناك تفاعل بين فكرة الماء فى الشعر ، وهذه الفكرة كما استعملها أبو تمام ، هذا التفاعل قد نعبر عنه بأشكال مختلفة ، والموقف الفردىّ الجديد لا يمحق الموقف السابق ، يعنى أن ما نسميه خلقا قد يمكن النظر إليه من زاوية أخرى على أنه كشف ، والمهم أن أبا تمام لم يلغ الموقف السابق كما توهم النقاد ، إنه هو الذى اثبته وأحياه ، وكشف عن قوته وثرائه ، إنما يلغى الموقف السابق العاجز عن أن ينشىء نوعا من التوتر الذى يعيه أبو تمام ، ويحققه بصفة مستمرة فى شعره .

ماذا يعنى ماء الروض المنسكب ؟ يعنى أن عملية الحياة مستمرة ، رغم فناء بعض مفرداتها ، إن الاشتباك المستمر بين الحياة والفناء سيظل قائما فى عقل أبى تمام ، فالجمل قد تهزل صحته ، ويضمر جسمه ، ولكن لا بدّ أن توجد الحياة من جديد .

هذا الجمل كأنما يتعرّض — بعد قليل — لعملية إحياء غريب ، فالماء النازل سيخلق مرعى ، والمرعى تخلق تعنى ما جملا آخر ، وهكذا يكون الجمل هو هذا الميت الحى .

أبو تمام يقرأ الشعرَ القديم . فيفهمه خيرا من خصومه ومحبيه الذين يتصورون الدفاع عنه بمعزل عن إثارة نقطة الاتفاق الكامن بين أبى تمام والمتقدمين[1] .

---

(١) المرجع السابق : ١٠٦ — ٠٨ .

ومهما يكن من أمر فإننا لا نستطيع القول بأن الآمدىّ فهم موقف أبى تمام بتلك الطريقة الفلسفية العميقة التى وقف عندها الدكتور مصطفى ناصف ، وصورها على أنها عملية استمرارية للزوال والوجود فى شيء واحد ، فالزوال من الوجود ، والوجود من الزوال ، وتلك قضية عامة تصلح أن تكون أساسا فلسفيا لسائر المرئيات والمشاهدات ، ولكنه فهم موقف أبى تمام على أنه رجوع ، أو ينبغى أن يكون رجوعا إلى النظرية الأدبية التي تحددت معالمها ، وتكاملت صورتها فى الشعر العربى القديم ، حتى لا يكون أمر الأدب فوضى ، يدخل عليه مالا ينبغي ، ومالا يحمل سمة من سمات الجمال الفنى ، وهنا يبرز القيد الذى وضعه الآمدى فى وجه التجديد والمجدّدين ، هذا القيد ضرورى ومعوِّق فى الوقت نفسه ، ضرورى لأنه لا بدّ من قيد ، وقد يكون فى القيد حياة الفن ، وفى الحرية المطلقة موته والقضاء عليه ، ينبغى أن تكون حرية الفن مقيدة ، وأن يكون الفنان فى حريته خاضعا لقيد ، وربما تتفجر ينابيع عبقرية ما من خلال قيد ما .

والقيد معوّق لو كان شديدا صارما ، بمعنى أنه لابدّ من التزام الطريقة اللّغوية التى تواضع عليها العرب ، فالمرفوع لابدّ أن يكون مرفوعا ، والعيب كلّه إذا سكن ، والمجرور لابدّ أن يكون مجرورا ، والعيب كله إذا سكن ، وقد تتطلب عملية « كسر البناء » الخروج أحيانا لفئة النابغين والموهوبين على بعض القواعد ، تحقيقا للكشف عن صورة فنية ، أو الإبداع فى قصيدة شعرية ، فالشدة والصرامة فى القيد من هنا تجيء معوقة ، وخير للقيد ألا يكون شديدا ولا صارما .

وتلكم هى النقطة التى نختلف فيها مع الآمدى ، ونتفق معه تماما فى أنه لا بدّ أن يكون للشعر العربى مرجع يرجع إليه ، ونظرية أدبية ينطلق منها ، ولا يمنع هذا إطلاقا أن يصيب الشاعر المجدّد ، أو يخطيء ، فذلك أمر طبيعى ، كما صنع أبو تمام ، إضافة إلى ذلك ، فنحن نوافق الدكتور مصطفى ناصف ، فى أنه لن يكون تجديد أو ابتكار إلا بمفهوم الكشف عن علاقات جديدة بين أجزاء الصور الفنية ، وليس بمفهوم الخلق بمعنى الخلق والإنشاء والإيجاد .

« ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة : بأن المصادفة محال ، وأن ليس فى هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة ، وعلّة من جهة أخرى ، نتيجة لعلة سبقته ، ومقدمة لأثر يتلوه ، ولولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم ، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب ، ولا شملتها أحكام عامة ، ولما كان بينها من التشابه

والتقارب قليل ولا كثير(١) »

« وليس للمؤرخ المجيد عمل إلا البحث عن العلل ، والكشف عما بينها من صلة أو نسبة ، فعمله فى الحقيقة وصفىّ لا وضعىّ ، أى أنه يدلّ على شىء قد كان ، من غير أن يخترع شيئا لم يكن ، مثله مثل السائح ، يعثر فى طريقه بالنهْر ، لا يعرفه أصحاب تقويم البلدان ، فيدلّهم عليه ، قد يسمّى النهر باسمه ، وقد يجلّه أصحاب هذا العلم ، وقد ترفعه أمته إلى حيث يُلْقَى كبار الرجال ، ولكنه مع ذلك مستكشف ، لم يوجد النهر ، بل اهتدى إليه ، كذلك شأن المشتغلين بالعلوم النظرية والتجريبية ، لهم فضيلة الاستكشاف ، فأما فضيلة الإيجاد فليس لهم منها شىء ، فلم يكن من الرياضيين من أوجد المثلث ، ولا من اخترع نسبة بين عددين ، ولم يكن من أصحاب الطبيعة والكيمياء من احترع قانون الثقل ، أو ابتدع عنصرا من العناصر ، إنما حقائق العلم فى أنفسها قديمة ثابتة واجبة ، فأما الحادث العارض فعلم الإنسان بها ، واهتداؤه إليها ، سواء فى ذلك حقائق اللغة والأدب ، وأصول الفلسفة والحكمة(٢) »

ونوافق الدكتور مصطفى ناصف أيضا على أن أبا تمام كان على وعى تام بنظرية عمود الشعر ، ومن ثم انطلق فى تجديده وميله إلى البديع من فوق قاعدتها ، لأنه لا يمكن أن ينطلق إلى البديع من فراغ ، ولأن المصادفة محال كما ذكرنا ، فجاء تجديده مقنعا للذوق الأدبى عند الآمدى وغيره حينا ، وغير مقنع حينا آخر ، فالقضية إذن ليست تجهيلا لأبى تمام بعمود الشعر ، أو بنظرية الأدب عند العرب ، وإلا لما وقف الآمدىّ أمام شعر أبى تمام ، وعنى نفسه هذه المعاناة الطويلة المريرة فى النظر إلى شعره ، وبيان صحيحه من سقيمه ، ومقارنته بغيره .

وإنما القضية أن أبا تمام أوغل فى التكلّف والتعمّل ، فأفقد الشعر جانبا من روائه وعذوبته ، وأخذه بمجامع النفوس ، وتلذّذ الحواسّ به ، أو بعبارة أخرى أفقده روح الشعر . فإذا كان الآمدىّ قد وقف بأبى تمام عند مواضعة اللغة ، وأن اللغة لا يقاس عليها فليس معنى ذلك — من وجهة نظرى — أن الآمدىّ قصد إلى اللغة بمعزل عن الأدب ، وأن الآمدى لم يكن يغيب عن باله أن اللغة هى المادّة الأولية للأدب ، وأنها تحمل شحنة من الإحساس والشعور فى العمل الأدبى ، وأنه لا يريد أن يقف مس

(١) تجديد ذكرى أبى العلاء : للدكتور طه حسين . دار المعارف بمصر . ط ٧ : ص ١٥

(٢) المرجع السابق ٠ ١٦

الشعراء موقف علماء اللغة ، وإنما هو أديب ناقد ، يتذوق النصوص ، ويزنها بميزان العالم بالنظرية الأدبية عند العرب ، الحسّاس بما يوحى به الصدق الفنىّ فى الشعر من قوة التأثير واللذّة فى نفس المتلقى .

إنّ « اللغة ليست شيئا قارّا ثابتا على حال واحدة ، أو على شكل بسيط ، أو نمط منعزل عن حياة المجتمعات البشرية ، وتغيراتها ، إن اللغة منظومة تعيش فى تاريخ جارف من الأحداث والعواطف ، والسلم والحرب ، والموت والحياة ، فالأمم تحيا بتحوّلات متعاقبة فى تاريخها ، واللغة هى التى تخلق واحدية الحياة المشتركة ، رغم التعدّد والتطوّر ، ورغم الامتداد الزمانى ، اللغة وحدها تنفرد بهذه الواقعية المثاليّة ، التى تكون حقيقة محايدة ـــ إن صحّ هذا التعبير ـــ سواء نظر إليها من الداخل ، أو من الخارج ، فلغتى هى لى بمقدار ما أستطيع أن أنتسب إلى أمة تربطنى بها تعابير مشتركة ، نتوارثها جيلا عن جيل من الرضاع إلى اللحد[1] »

وإن شئت أن تتأكد معى من أنّ الآمدي لا يقصد إلى اللغة فى شكلها الوضعىّ المصطلح عليه عند علماء اللغة فى نقده لأبى تمام والبحترى ، بل يقصد إلى اللغة باعتبار ما تُشْحَنُ به من عواطف وانفعالات وثقافات وتجارب فى قرون متتابعة ، إن شئت أن تتأكد معى من ذلك ، فاقرأ هذا النص النقدى لصاحب الموازنة .

(٧)

[وَجَدْتُ أَهْلَ النَّصَفَةِ من أصحاب البحترىّ ، ومن يقدِّمُ مطبوعَ الشعر ، دون متكلَّفة لايدفعون أباتمام عن لطيف المعانى ودقيقها ، والأبداع والإغراب فيها ، والاستنباط لها ، ويقولون : إنهّ وإن اختل فى بعض مايورده [منها] فإنّ الذى يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر [مما يوجد من السخيف المسترْذَل ، وإنّ اهتمامه بمَعاَينهِ أكثر] من اهتمامه بتقويم ألفاظه ، على شدّة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة ، وأنهّ إذا لاح له أخرجه بأىّ لفظ أستوى من ضعيف أو قوى . وهذا من أعدل ماسمعته من [القول] فيه .

---

(١) اللغة والثقافة : مقال للدكتور محمد عزيز الحبابى : محلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة : حـ ٣٠ شوال ١٣٩٢ هـ ـــ نوفمبر ١٩٧٢ م : ص ٩٥ .

وإذا كان هذا هكذا، فقد سلّموا له الشئ الذى هو ضالّةُ الشعراء، وطَلِبَتُهُمْ ، وهو لطيف المعانى .

وبهذه الخلّة دون ماسواها فُضِّلَ امرؤُ القيس ، لأنّ الذى فى شعره من دقيق المعانى ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة ، فوق مافى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتىّ إنه لاتكادُ تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع .

ولولا لطيف المعانى ، واجتهاد امرىء القيس فيها ، وإقباله عليها ، لما تقدّم على غيره ، ولكان كسائر الشعراء [من] أهل زمانه ، إذ ليستْ له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ماليس لألفاظهم .

ألا ترى أنّ العلماء بالشعر إنما احتجوا فى تقديمه بأنْ قالوا : هو أوَّلُ مَنْ شبّه الخيْلَ بالعِصِّى ، وبالوحش ، والطير ، وأول من قال : «قَيْد الأوابِد» ، وأول من قال : كذا ، وقال كذا ، فهل هذا التقديمُ له إلّا من أجْل معانيه ؟

وقالوا : وإذا كان قد اضْطَرَبَ لفظُ أبى تمّام ، واختّل فى بعض المواضع ، فهلْ خلا من ذلك شاعر قديم أو محدث ؟

هذا الأعْشى يختّل لفظه كثيرا ، ويسُفْسِفُ دائما ، ويرقّ ، ويضعف ، ولم يجهلوا حقّه وفضْله حتىّ جعلوه نظيرا للنابغة ، وألفاظ النابغة فى الغاية من البراعة والحسن ، وعديلًا لزهيرٍ الذى صرف اهتمامه كلّهُ إلى تهذيب ألفاظه وتقويمها ، وألحقوه بامرىء القيس الذى جمع الفضيلتين ، فجعلوه طبقَةً ، وصار فضل كل واحد من غير الوجه الذى فضل منه صاحبه ، ولوانّ أبا تّمام يخلو من كل لَفْظٍ جيّد البتّة ، أو لو أنه قال بالفارسية أو الهندية :

وإذا أراد الله نَشْرَ فضيلة ... طُويتْ أتاحَ لها لسانَ حَسوُدِ
لولا اشتعال النار فيما جاورت ... ماكانَ يُعْرَفُ طيب عَرْفِ العُودِ

أو قال :

هى البدرُ يُغْنيها تودُّدُ وجَهْها ... إلى كلِّ مَنْ لاقتْ وإن لَمْ تودَّد

أو ما أشبه هذا من بدائعه ، حتى يفسّر لنا ذلك مفسرٌ بكلام عربى منثور ، أما كان يكونُ هذا شاعِراً محسنا يُثَابِرُ شعراء زمانه من أهل اللغة العربية على طلب شعره

وتفسيره واستعارة معانيه ؟ فكيف وبدائعه مشهورة ومحاسنه متداولة ، ولم يأت إلا بأبلغ لفظ ، وأحسن سَبْك ؟][1]

فأنظر كيف استراح الآمدى ، لما ذهب إليه أهل الإنصاف من أنصار البحترى ، ومن يفضل خصيصةَ الطبع فى الشعر ؟ فى الأعتراف بغوص أبى تمام على لطيف المعانى ودقيقها ، والإبداع والإغراب فيها ، والاستنباط لها ، وأن نَادِرَة المستحسن أكثر من سخيفة المرذول ، وأنه معنّى كل العناية بعميق المعانى .

ثم انظر إلى تعليقه على هذا الرأى بأن هذا من أعدل ماسمعه من القول فى أبى تمام ، وبأن أنصار البحترى قد سّلموا لأبى تمام هذا الذى هو ضالّة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعانى .

وهذه الصفة عينها هى التى فضّل بها أمرؤ القيس فى الجاهلية ، وبأنه إذا اضطرب لفظ أبى تمام ، واختلّ فى بعض المواضع ، فإنه لم يخل من ذلك شاعر قديم ، ولم يخل من ذلك شاعر محدث ، وإضطراب بعض الألفاظ ، واختلالها فى سياقها الشعرى لايزحزح شاعرا عملاقا عن منزلته ، ولايبعده عن مكانته التى بناها بقريحته ، وقوة نفاذه إلى أعماق الاشياء وجواهرها ، وقدرته على إدراك العلاقات بين جزئيات الصور الشعرية ، والجمل والتراكيب فى الأسلوب الشعرى .

فلم يتحَول الأعشى عن منزلته بين شعراء الطبقة الأولى فى الجاهلية لاختلال لفظه ، وسفسفته كثيرا ، ولم يمنع ذلك أصحابه من أن يقولوا فيه : « هو أكثرهم عروضا ، وأذهبهم فى فنون الشعر ، وأكثرهم طويلة جيدة ، وأكثرهم مدحا وهجاء وفخرا ووصفا ، ولم يكن له فى ذلك بيت نادر على أفواه الناس كأبيات أصحابه .... قيل لخلف : مَنْ أشعر الناس ؟ فقال : ماننتهى منه إلى واحد يجتمع عليه ، كما لايجتمع على أشجع الناس ، وأخطب الناس ، وأجمل الناس ، وقيل له : فأيهم أعجب إليك ياأبا مُحْرِز ؟ قال : الأعْشَى، قال : أظنه كان أجمعهم »[2]

وأخيرا أنظر كيف يرفع الآمدى صاحبه أبا تمام بالنوادر التى تروى له ، وهى كثيرة ، منها : قوله :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ماكان يعرف طيب عَرْف العود

(١) الموازنة : ٤٢٠ ــ ٤٢٢ :

(٢) طبقات فحول الشعراء لابن سلام : ٦٥ ــ ٦٦

والعلاقة بين الجمل والتراكيب فى البيتين هى السرّ وراء إبراز هذا المعنى الغريب فى صورته المرسومة المؤثرة ، فالعلاقة قوية بين إرادة الله ونشر المطوّى الخبىء ، والعلاقة قوية بين إرادة الله ، وإتاحة لسان يطنب فى مآثر صاحب الفضيلة حسدا ، والعلاقة قوية بين أن يلتفت الناس إلى مآثر ذلك الفاضل من خلال كمد الحاسد ، فيقابلون بين كامل وناقص ، بين فاضل ومرذول ، وبضدّها تتميز الأشياء ، هذه الصورة النابضة الحية عن طريق العلاقات النابضة الحية ، تلحق بصورة أخرى لاتقلّ عنها نبضا ولاحيوية ، ولا إثارة للفكر والشعر ، وهى إشتعال النار فيما حولها ، وعلاقة ذلك بانتشار رائحة الأعواد الطيبة .

لعلك تتأمل صلة الشيء بالشيء ، وعلاقة الشيء بالآخر ، فلو أن الله لم يرد بعث فضيلة الفاضل وذيوع مآثره ماذاعت ، ولو أن الله أراد بعث فضيلة الفاضل ولم يتح لها لسان حسود ماعلم الناس من أمرها قليلا ولا كثيرا ، ولو أن الله أراد بعث فضيلة الفاضل ، وأتاح لسانا حاسدا يتمادى فى تردادها حسدا وبغيضة ، ولم تتعلق هذه الصورة بلون من ألوان التشبيه بالصورة فى البيت الثانى ماتأكد معنى البيت الأول ، وماستقر فى نفوس مُتَلِّقيه استقرارا مفعما بالإقناع والاستمتاع فى وقت واحد .

ولعلك تتمّعن معى فى صلة الفضيلة فى البيْت الأول بطيب عَرْف العود فى البيت الثانى ، وكيف تكون حسّية تشمّ رائحتها الطيبة ، فتعبق بها الآفاق ، ويعطر الزمان والمكان ، ولعلك تتمّعن معى أيضا فى صلة لسان الحسود باشتعال النار فيما جاورت : ألست ترى أن هذا اللسّان الحاسد ينفث شرر البغيضة فى المآثر والمحامد والصفات الطيبة التى يتمتع بها بعض الناس ، فيشتعل حريقها ، وتذيع رائحتها ؟

ثم تأملّ معى هذا البيت :

هى البدْر يغنيها تودّد وَجْهِهَا   إلى كلّ مَنْ لاقتْ وإنْ لم تودّد

فالعلاقة بين الحبيبة وبين البدر تكمن فى حسن الوجه واستدارته وملامحه وجماله ، ورونق جاذبيته ، هذه العلاقة هى التى تستلفت الأنظار ، وتلتوى بالرقاب ، لتتطلع إلى هذا البهاء الطبيعى الخلّاب ، الذى يأسر ناظريه ، ويسحر متأمليه ، ثم هناك العلاقة بين ذلك كلّه ، ومايبنض به من حب المأخوذين بهذه الحبيبة ، وبين كبريائها وتعففها وعدم إحساسها بواحد من هؤلاء الكثيرين المولعين بها .

« إن اللغة مادة الأدب ، مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت ، والألوان مادة الرسم ، والأصوات مادة الموسيقى ، غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللّغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر ، وإنما هى ذاتها من إبداع الإنسان ، ولذلك فهى مشحونة بالتراث الثقافى لكل مجموعة لغوية »[1]

« والمنطلق الطبيعى والمعقول للعمل فى البحث الأدبى هو تفسير الأعمال الأدبية ذاتها وتحليلها ، فبعد كل شىء نجد أن الأعمال الأدبية ذاتها هى التى تسوّغ كل اهتمام نبديه بحياة الأديب ، وبمحيطه الاجتماعى ، وبعملية التأليف الأدبى كلها ، لكن من الغرابة بمكان أن تاريخ الادب كان شديد الانهماك بإطار العمل الأدبى ، بحيث كانت محاولات تحليل الأعمال ذاتها ضئيلة ، إذا ماقورنت بالمجهودات الهائلة التى بذلت لدراسة المحيط الاجتماعى »[2]

لقد أصبح النظر إلى الأعمال الأدبية من داخلها مركز إهتمام النقد الحديث ، والناقد الحديث فتفسير هذه الأعمال وتحليلها ومقارنتها والحكم عليها أصبح منجزاً نقدياً كبيرا ، والذى حدث فى البسنوات الأخيرة ردّة سليمة ــ كما يقول رينيه وليك » تقر بأن دراسة الأدب يجب أن تركز أولا وقبل كل شىء على الأعمال الفنية الفعلية ذاتها ، وأن المناهج القديمة فى علم البلاغة ، أو النظرية الشعرية ، أو العروض ، يجب أن تراجع ، ويعاد تقريرها فى مصطلحات حديثة .

أن منهج « شرح النصوص » فى فرنسا ، والتحليل الشكلى الذى يقوم على التوازى مع تاريخ الفنون الجميلة فى المانيا ، بعد أن هذّبه « أوسكار فالزل » ثم الحركة الألمعية للشكليين الروس ، وأتباعهم التشيك والبولنديين ، إن كل أولئك أوجد حوافز جديدة لدراسة العمل الأدبى الذى بدأنا نراه الآن بشكل مناسب ، ونحلّله بصورة دقيقة ، وفى انجلترا قام أتباع « آى ــ إ ــ ريتشاردز » بتركيز انتباههم على نص من الشعر ، وكذلك جعل فريق من النقاد فى الولايات المتحدة دراسة العمل الفنى مركز اهتماماتهم .[3]

(١) نظرية الأدب : رينيه وليك ، واوستن وارين : ترجمة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق : ص ٢٢

(٢) المرجع السابق : ١٧٩ :

(٣) المرجع السابق : ١٨٠

وليس غرضنا من وضع هذه النصوص لناقد أمريكى فى صدد الحديث عن منهج الآمدى فى تحليل الشعر وتفسيره والحكم عليه والتزام نظرية أدبية معينة يتحرك من خلالها مستعينا بذوقه وثقافته أن نعلن أن الآمدى سابق لزمانه ومكانه ، أو أنه سبح فى القرون حتى وصل إلى هذا العصر ، ولكن كل مانهدف إليه أن نعلن عن وجود قيم إنسانية وفنية يشترك فيها الفكر الانسانى والذوق الانسانى على مرّ العصور ، مع بقاء خصائص وسمات معينة يتميَّز بها عصرٌ عنْ عصر ، ومكان عن مكان ، مما يعّد أمرا طبيعيا موجودا فى حقائق الأشياء وجواهرها .

ويطيب لنا هنا أن ندعم رأينا فى المنهج العلمى والأدبى الذى سلكه صاحب الموازنة بما ذهب إليه من قبل الدكتور محمود الربيعى من أن الآمدى ناقد فذّ ، فكتابه بحق نموذج جيد فى النقد التحليلى ، وهو يعتبر القمة التى انتهى إليها النقد العربى القديم فى عصر ازدهاره والمثال الكلاسيكى العالى الذى يقصد إليه فى استخلاص روح هذا النقد ، ومنهج الآمدى منهج فنىّ خالص ، فهو لايضع سوى المقياس الأدبى مقياسا يقيس به الشعر ، ويفاضل على اساسه بين أبى تمام والبحترى ، وليست لديه نظرية نقدية معّدة ، يدخل بها على النص الشعرى ، اللّهمّ إلا ذوقه الخاص ، وتقاليد الشعر المستقاه من نصوصه الممتازة فى عصوره المختلفة .

ومحاسن الشاعرين الطائيين ومساوئهما من وجهة نظر الآمدى محاسن ومساوىء موضوعية ، تتعلق بخصائص الشعر ، ولاتتعلق بأية اعتبارات خارجية ، فالسرقات الشعرية ، والإحالة فى الشعر ، والغلط فى المعانى ، ثم تناول الجانب الموسيقى الذى يتمثل عنده فى العروض والقوافى ، كل هذه مقاييس موضوعية تبدأ من النص الشعرى ، وتنتهى إليه »[1]

وهكذا يبدو لنا الآمدى فى نظره إلى الشعر العربى ، موضوعيا منصفا لكل من البحترىّ وأبى تمام بمقياس ذوقه الذى وصلت به ثقافته وطبعه ومرانه إلى درجة تمكنه من أن يكون ذوقا ناقدا ، ولسنا ندرى تناقضا فى نظر الآمدى للشعر بين النظرة التجديدية والنظرة المحافظة ، غاية الأمر أنه أراد للتجديد وللمجددين ألا يهدموا نظرية

(١) فى نقد الشعر : دار المعارف بمصر : ٥٦ ــ ٥٧

أدبية كانت وليدة عصور متتابعة ، فذلك شيء خطير فى حياة الأمم وفنونها ، وإنما أراد للتجديد وللمجدّدين أن يكون أنطلاقا من قاعدة ثابته ، لها أصولها وقواعدها المتوارثة ، بحيث تجيء الإضافة بناء فنيا إلى بناء فنى ، يحدث بينهما امتزاج واتساق ، ويتم من خلالهما وصل الماضى بالحاضر .

الفصل الثالث

القاضى الجرجانى : والشعر

ـ ٨ ـ

الشعر : جاء فى كتاب الوساطة :

[أنا أقولُ ـ أيّدَك الله ـ إنّ الشعرِ علّم من علوم العرب ، يشترِكُ فيه الطبعُ والروايةُ والذكاء ، ثمّ تكون الدّربةُ مادةً لكلّ واحد من أسبابه ، فمن اجتمعتْ له هذه الخصالُ فهو المحسنُ المبِّرز ، وبقدْرِ نصيبه منها تكونُ مرتبتهُ من الاحسان ، ولست أفضّل فى هذه القضيّة بين القديم والمحْدث ، والجاهلّى والمخضرم ، والأعرابّى والمولّد ، إلّا أننى أرى حاجَة المحدْث إلى الرواية أمسّ ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر .

فإذا استكشفتَ عنْ هذه الحالة ، وجدتَ سببها ، والعلّة فيها أنّ المطبوعَ الذكىَّ لايمكنه تناولُ ألفاظ العرب إلا راوية ، ولاطريق للرواية إلا السمع ، وملاكُ الرواية الحفظُ ، وقدْ كانتْ العربُ تروْى وتحفَظُ ، ويعُرفُ بعضها برواية شعر بعض ، كما قيل : إنّ زهيرا كان راوية أوْس ، وإنّ الحطيئة راوية زهير ، وإنّ أباذؤيب راوية ساعدةَ بن جويُريّة ، فبلغ هؤلاء فى الشعر حيث تراهْم ، وكان عبيد راوية الأعْشى ، ولمْ تُسمعْ له كلمة تامة ، كما لم يُسْمَعْ لحُسَينْ راوية جرير ، ومحمد بن سهْل راوية الكميت ، والسائب راوية كثيرّ .

غير أنها كانت بالطبع أشدّ ثقة ، وإليه أكثر استئناساً ، وأنت تعلمُ أنّ العربَ مشتركة فى اللّغة واللّسان ، وأنها سواء فى المنطق والعبارة ، وإنمّا تفضل القبيلة أختها بشىء من الفصاحة ، ثم تجُد الرجل منها شاعراً مُفْلقا ، وابنَ عمّه ، وجارَ جَنابه ، ولصيق طُنُبه بكيئا مُفْحَماً ، وتجدُ فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغَ من الخطيب ، فهلْ ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدّة القريحة والفطنة .

وهذه أمورٌ عامّةٌ فى جنس البشر ، لا تَخصْيصَ لها بالأعصار ، ولايتصفّ بها دهر دون دهر ، فإنْ قلتْ : فما بالُ المتقّدمين خُصوّا بمتانة الكلام ، وجزالة المنطق ، وفخامة الشعْر ، حتى إنّ أعلمنا باللغة ، وأكثرنا روايةً للغريب لو حفظ كلّ ماضمّت الدواوينُ المرويّة ، والكتبُ المُصنّفَةُ من شعر فحْل ، وخبر فصيح ، ولفظ رائع ـ ونحُن نعلمُ أنّ معظم هذه اللغة مضبوط مروىّ ، وجلّ الغريب محفوظ منقول ـ

ثم أعانهُ الله بأصحّ طَبْعٍ ، وأثقب ذهن ، وأنفذ قريحة ، ثمّ حاول أن يقولَ قصيدة ، و يقرضَ بيتا يقاربُ شعر امرِىء القيس وزهير ، فى فخامته وقوّة أسْره ، وصلابة مُعْجَمِه ، لوجده أبعد من العيّوق متناولا ، وأصعب من الكبريت الأحمر مطلبا .(١)

قلتُ : أحلتك على ماقالتْ العلماءُ فى حّماد وخَلَفٍ وابن دأب وأضرابهم ، ممّنْ نحل القدماءُ شعره ، فاندمج فى أثناء شعرهمْ ، وغابَ فى أضْعافه ، وصَعُبَ على أهل العناية إفرادُه وتعسّر ، مع شدّة الصعوبة حتى تكلفّ فَلْىَ الدواوين واستقراء القصائد ، فنفى منها مالعلّه أمْتَنُ وأفخم ، وأجمع لوجوه الجودة وأسباب الأختيار مما أثبت وقبَلِ .

وهؤلاء مُحْدَثونَ حضريّونَ ، وفى العصر الذى فسد فيه اللّسان ، واختلطت اللغّة ، وحُظِرَ الاحتجاجُ بالشعر ، وانقضى من جعله الرواةُ ساقةَ الشعراء .

فإنْ قلتَ : فما بال هذا النمط والطريقة ، وهذه المنقبة والفضيلة ، ينفرد بها الواحُد فى العصر ، وهو مشحونٌ بالشعر ، وكان فيما مضى يشملُ الدهماء ، ويعّم الكافّة ؟ قلتُ لك : كانت العربُ ومَنْ تبعها من السلف تجرى على عادة فى تفخيم اللفظ وجمال المنطق ، لم تألْف غيره ، ولا أنِسهَا سواه ، وكان الشعُر أحدَ أقسام منطقها ، ومن حَقهِّ أنْ يُخْتَصَّ بفضل تهذيب ، ويفُردَ بزيادة عناية ، فإذا اجتمعتْ تلك العادة والطبيعة ، وانضافَ إليها التعّمل والصنعة خرج كما تراه فخما جزْلا قوياّ متينا](٢)

ونحن نتناول هذا النصّ من عدة وجوه :

١ ـــ بدأ الجرجانى مذهبه فى النظر إلى الشعر لا من حيث ماهيته على حدّ المناطقة ، ولكن من حيث سماته وخصائصه ، كما بدأ الآمدى فى الموازنة ، وهو فى مذهبه الشعرى يعى جيدا مذهب العرب الأقدمين ، ويعى جيدا مذهب العرب

(١) البكىء : من قلّ كلامه خلقةً ، وفى القاموس : حـ١ / ٩ ناقة بكىء وبكيئة : قلّ لبنها .
والمفحم : كمكرَم : العيىّ ومن لايقدر أن يقول شعرا : حـ٤ / ١٦٠
والعيّوق : نجم أحمر مضىء فى طرف المجرّة الايمن ، يتلو الثريا لايتقدمها .

(٢) الوساطة بين المتنبى وخصومه : تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى ط ٤ : ١٣٨٦ هـ ١٩٦٦ م : عيسى البابى الحلبى · ١٥ ـــ ١٧ :

المحدثين ، ويقف من الحداثة والتجديد موقفا وسطا لايميل إلى هؤلاء ، ولا يَجْنَحُ إلى أولئك ، وإنما هو ينطلق من منطلق النظرية الأدبية عند العرب ، نظرية عمود الشعر بما تشتمل عليه من خصائص وسمات .

فالشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع ، والرواية ، والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة لهذا الشعر ، أو لهذا العلم ، وقوة تكشف عن أصالة الطبع ، أو الملكة ، ومبلغ تمكن الشاعر من رواية شعر غيره ، حتى يصل إلى التبريز والسبق ، ودرجة الذكاء الذى به يتميز شاعر على شاعر ، وتسمو مدرسة فى الشعر على مدرسة أخرى .

هذه الخصال مجتمعة هى التى تضمن لمن يحوزها السبق والإحسان ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبة الشاعر فى الجودة ، ومنزلته من التفوق .

هذه الصفات وحدها من الطبع والرواية والذكاء والدرْبة تنبثق منها قوة الشعر وقوة الشاعر ، وهى صفات لاتقف بالشعر والشاعر عند زمن معين ، وليس فى هذه القضية قديم ومحدث ، وجاهلّى ومخضرم ، وأعرابىّ ومولّد ، والجرجانى — وإن كان مسبوقا بفكرة الحداثة والقدم منذ القرنين الثانى والثالث — يضع هذه الفكرة فى إطارها النقدى الذى ينظر إلى الشعر من خلاله .

والإطار النقدى الذى ينظر إلى الشعر من خلاله إطار محكم الحلقات فى نظر صاحب الوساطة ، أو أن شئت تعبيرا آخر ، فالجرجانى ينظر إلى الوجوه الأربعة على أنها عمل متماسك وضرورى فى بناء الشعر ، هذا العمل المتماسك ليس كالدائرة المغلقة ، لايدرى أين طرفاها ، وإنما يجىء هذا العمل الفنى المتماسك مرنا يقبل الأضافة والتجديد والأبتكار ، ويكون عرضة للاختلاف وتعّدد المنازع الشعرية ، إذ الشعر فنّ ، والفن لايجىء على قالب واحد ؛ ولايلتزم فى التعبير طريقة واحدة .

وهنا لانجد خلافا كبيرابين الآمدى وصاحبه الجرجانى ، ولكننا نجد لكلٍّ منهما نكهته الخاصة ، وطريقته فى الانطلاق من النظرية الأدبية عند العرب ، وفى الوصول إلى أهدافه وأغراضه فى نقد الشعر ، فى موضوعية أكيدة ، وحيدة فائقة ، مع أحتفاظنا بهذا الجانب التأثّرى الذى لايكاد يخلو منه عمل بشرى ، لأنه وليد القريحة البشرية .

الطبع — إذن — والرواية ، أو الثقافة ، والذكاء والدربة ، أدوات الشعر ، وأدوات الشاعر ، ونستطيع أن نقول : إنها ليست أدوات الشعر والشاعر عند العرب

الأقدمين وحدهم ، ولكنها أدوات الشعر والشاعر فى كل عصر ، وفى كل لسان ، مهما اختلف الزمان والمكان .

والشاعر المحدث فى نظر الجرجانى يحتاج إلى الرواية ، « وهو إلى الرواية أمسّ ، وإلى كثرة الحفظ أفقر » ونستطيع أن نتوسّع قليلاً فى مفهوم « المحدث » من خلال نظر صاحب الوساطة ، فليس أمره وقفا على أبى تمام ، ولا على المتنبى ، فى حال موازنة شعرهما بشعر القرون السابقة ، وإنما يتجاوز أمره هذا النطاق التاريخى ، فيشمل العصور جميعا ، فكل عصر قديم بالنسبة للاحقة ، وجديد بالنسبة لسابقه ، يشهد لهذا التفسير قول الجرجانى نفسه فى هذا النص الذى بين أيدينا وهذه أمور عامة فى جنس البشر ، لاتخصيص لها بالأعصار ، ولايتصف بها دهر دون دهر »

ومعنى ذلك أن الجرجانى لايفهم من إجلاله واحترامه للنظرية الأدبية عند العرب أنه ينظر إليها نظرة أسطورية ، فالرجل يؤمن بالتطور ، وبما يحتِّمهُ هذا التطور من إضافة إلى خصائص الشعر ، بحيث تجىء هذه الأضافة مقبولة سلسة لذيذة إذا عرضت على الطبع والرواية والذكاء ، فإذا مارفضها الطبع ، ومَجَّتْها السليقة ، وظهرت فيها ضحالة الثقافة ، وتهافت الفكر ، ولم تنبىء صياغتها عن حدّة الذهن ، وتفتق العقل ، وقف دونها الناقد ، فعابها ، وهوّن من أمرها .

ألست ترى معى ناقدا فاحص النظرة ، مستقّل الفكرة ، واضح المعالم ، من خلال هذا الفكر النقدى الذى نستلهمه من هذا النص ؟ وهو مع ذلك قديم وجديد ينطلق من قاعدة أدبية ثابته مع الزمان الطويل ، ويتقبل ماتمليه العصور من خصائص أسلوبية تذاق ، وتتقبل ، ولاترفض من الطبع ومايتصل به .

وهذا درس نتعلمه من الأوائل ، كما يقول العالم الفذ الدكتور زكى نجيب محمود ، فلقد كانوا أصحّاء أقوياء ، فبينما رفضوا من الحياة الجاهلية جوانبها التى جاء الاسلام ليمحوها ، لم يترددوا أن يجعلوا من الشعر الجاهلى مرجعهم فى اللغة ، وفى كثير من معايير النقد الأدبى ، ومرجعهم كذلك فيما ينبغى أن يمدح أو يذم .

ومن هنا رأينا علماء اللغة ، ونقاد الأدب ، خلال القرون الأولى من تاريخ المسلمين قد شغلوا أنفسهم بجمع الشعر الجاهلى ، واستخلاص الشواهد منه ، فإذا قيل : إن الشاعر الفلانى قد استخدم هذه اللفظة أو تلك ، وهذا التركيب اللغوى ، أو ذاك ، كان فى ذلك حسم قاطع عند اختلاف الرأى .

نعم ــ كانت هناك مدرسة لغوية أخرى ــ أرادت أن تقيم للغة أساسا من منطق العقل ، بحيث يجوز فى هذه الحالة للناقد أن يقول عن شاعر جاهلى :

إنه « أخطأ » لأنه أنحرف عن قواعد العقل ، أى أن معيار الصواب ــ عند هذه المدرسة ــ ليس هو أن يكون جاهلىّ قد قال لفظا معينا ، بل إن معيار الصواب اللغّوى مستقل عن الاشخاص ، وما استعملوه ، قدماء كانوا أو محدثين ، ولكنّ قيام مدرسة تحاكم أبناء العربية ــ من حيث الصواب والخطأ ــ على أسس من منطق اللّغة ذاتها ، لافرق فى هذه المحاكمة بين قدماء ومحدثين ، لايتضّمن رفضا للشاعر الجاهلى من حيث هو جاهلى ، بل الرفض ــ منصبّ على جريان لغته مع قواعد العقل ، وعدم جريانها .

هكذا استطاع الأوائل أن يقفوا من التراث الجاهلّى وقفة تحليلية ، لاتقبل « بالجملة » ولاترفض « بالجملة » بل تقبل جانبا ، وترفض جانبا ، ومثل هذه الوقفة التحليلية الواعية ، وقفوها كذلك بالنسبة إلى الثقافة اليونانية عندما أرادوا نقلها إلى العربية ، فهاهنا أيضا لم يقبلوا بالجملة ، ولم يرفضوا بالجملة ، بل ميزّوا بين مايحسن نقله ، ومالا يحسن .

فبينما نقلوا الفلسفة والعلوم نقلا أوشك أن يكون كاملا شاملا ، برغم ماقد يظن وجوده من تناقض بين فلسفة اليونان وعلومهم من جهة ، وماتقرره الشريعة الاسلامية من جهة أخرى ، إنهم حين أقبلوا على هذا الجانب ينقلونه بلا حرج ، امتنعوا عن نقل شيء من الأدب اليونانى ، فلا هم ترجموا الشعر ، ولاهُم نقلوا الأدب المسرحى ، ومازلنا نحن حتى اليوم نحاول تعليل امتناعهم ذاك ، أهو امتناع بسبب ماأمتلأ به الأدب اليونانى من أساطير عن آلهتهم ، مما لايصادف قبولًا فى نفوس المسلمين ؟ أم هو أمتناع صادر عن ثقة العربى بأدبه ثقة أقنعته بأنه لاكمال يرجى فوق كماله ؟

تلك هى وقفة أسلافنا من ثقافات الآخرين ، فلا هم كانوا عبيدا لها ، ولاهم استكبروا عليها ، بل وقفوا منها موقف العاقل البصير ، يعرف ماذا يأخذ منها ، وماذا يدع ، أفليس فى هذا درس نتعلمه من الأسلاف ؟[1]

والدكتور زكى نجيب محمود على حق فى تفّهم نظرة أسلافنا ، علمائهم وأدبائهم ونقادهم إلى التراث العربى ، وكيف كانوا يعتزون به ، ويرجعون إليه ، إذ هو مقتنع

(١) أفكار ومواقف : دار الشروق : ط ١ . ١٤٠٣ هـ ــ ١٩٨٣ م : ١٨٦ ــ ١٨٧

عقولهم ، وملتقى أفكارهم ، فلا ينبغى أن يتنازلوا عنه جملة واحدة ، ولاينبغى أن يصلوا به إلى مرتبة التقديس والعبادة .

والقاضى الجرجانى فى إرجاعه نظرية الشعر إلى الطبع والرواية والذكاء والدربة إنما صنع ذلك بعد مرحلة شاقة من الدراسة والوعى بثقافة أمته وتاريخها ، وإستقصاء الشعر العربى ، واستلهامه ، واستنطاقه ، حتى وقف على السبب والعلّة ، وهو أن المطبوع الذكى لايمكنه تناوُل ألفاظ العرب إلا رواية ، ولاطريق للرواية إلّا السمع ، وملاك الرواية الحفظ .

وقد كانت العرب تروى وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض ، فالثقافة أو الرواية تجىء بعد الطبع ، وهى تقتضى الشاعر أن يكون تلميذا فى مدرسة شعرية لها خصائصها ومقوماتها الأسلوبية ، وبقدر جدّ هذا التلميذ ومعاناته وشدة إقباله يكون نصيبه من الخمول أو التفوق ، كما كان زهير راوية أوس ، والحطيئة راوية زهير ، وأبو ذؤيب راوية ساعدة .

هذه الثقافة الممعنة فى الجدّ لابّد أن تستند إلى طبع واستعداد ، أو ملكة وموهبة ومعنى ذلك أن الثقافة وحدها لاتنتج الشاعر ، بل قد تنتج العالم والمفكر ، وفرق بين العالم والفنان ، وعلى قدر الاختلاف فى الطبع تفضل القبيلة أختها ، ويفضل الشاعر أخاه ، ويكون الخطيب أبلغ من الخطيب .

إذن : الطبع والرواية والذكاء والدربة لابد أن تكون مجتمعة ، لتنتج الشاعر والخطيب ، وعلى قدر الأختلاف فى هذه العوامل الأربعة تتعدّدُ درجات الجودة والأحسان ، سواء كان الشاعر قديما أو محدثا .

القضية إذن تتعلق بهذه العوامل ، ومدى قوتها وأصالتها وتمكنها من نفس الشاعر ، أكثر من تعلقها بمسألة القدم والحداثة .

[إنّ الجرجانى يعزو تفاوت الشعر إلى اختلاف الطبائع (ويعنى بها هنا الأمزجة) « فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهرا فى أهل عصرك ، وأبناء زمانك ، وترى الجافى الجلف منهم كزّ الألفاظ ، معقد الكلام ، وعر الخطاب ، حتى إنك وجدت ألفاظه فى صوته ونغمته ، وجرسه ولهجته »

فالطبع (بمعنى الموهبة) هو الذى يجعل هذا شاعرا ، وأخاه لاصلة له بالشعر ، ويقيم التفاوت بين شاعر وشاعر فى القبيلة الواحدة ، والطبع (بمعنى المزاج أو تركيب

الخلقة) هو سرّ التفاوت فى الأسلوب والأداء ، ثم يستعير الجرجانى من ثلاثية الجاحظ (البيئة — العرق — الغزيرة) وحدة البيئة ، ويجعلها مسئولة أيضا عن التفاوت فى الشاعر ، والبيئة إما بدوية ، وإما حضرية ، من هنا كان عدّى بن زيد ، وهو ابن الحاضرة ، على جاهلية ، أرق من الفرزدق ، ابن البادية ، وهو فى الاسلام .

ولكنه ينكر أن تكون الغريزة (أو الطبع) سببا للفصل بين قديم ومحدث ، وجاهلىّ ومخضرم ، وأعرابى ومولّد ، مخالفا الجاحظ فى ذلك ، لأن الجاحظ عدّ الأعرابى فى أى زمان ومكان ، أشعر من المولّد فى أى زمان ومكان »[1]

ويضيف الدكتور محمد زغلول سلّام : أن الجرجانى يتحدث عن نظرته الخاصة للشعر القديم والمحدث ، بعيدا عن تعُّنتِ العلماء من اللغويين والرواة خاصَّةً للشعر القديم ، وتفضيلهم إياه على كل محدث ، دون نظر إلى الشعر فى ذاته ، إذا كان جيدا أو غير جيد ، ودون نظر إلى الشاعر ، أجاد أو أخطأ .

ويرى — كذلك — أن الشعر يساير العصر ، ويتطور بتطور الزمن ، وهو ينبع من البيئة ، ويتلاءم معها ، وليس شعر القدماء كشعر المحدثين ، ولايطلب من المولّدين أن يتبعوا الجاهليين فى أنماط أشعارهم وأساليبهم وصورهم ، "فلكل من الفريقين إمكانياته ، وظروف بيئته وعصره التى تملى عليه مايقول ، وشعر المحدثين أقرب إلى حياتهم إذا كان سهلا لينا بعيدا عن الغرابة والبداوة ، "ويكون الشاعر صادقا مطبوعا غير متكلف إذا جاء شعره كذلك ، أما إذا تكلف شعر الأقدمين ، وحاول تقليدهم ، والسير على نهجهم ، فإنما يخلط عملا صالحا بآخر سيىء ، ويأتى شعره أنساجا متباينة ، فيعيبه تعثره ، وعدم لحاقه بمن أراد تقليدهم ، وينبو به مركبه .

وينفر الناس من شعر المتكلفين « لأنّ مع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنّع نفرة ، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن ، كالذى تجده كثيرا فى شعر أبى تمام ، فإنه حاول بين المحدثين الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، فقبح فى غير موضع من شعره »[2]

إنه بإضافة عاملى الزمان والمكان إلى عوامل الطبع والرواية والذكاء والدربة ، تتكامل الأدوات التى تعين الشاعر على أن يكون ابن زمانه أو مكانه ، وعلى أن يكون الشعر

(١) تاريخ النقد عند العرب : إحسان عباس : ٣٢٨ — ٣٢٩ :

(٢) تاريخ النقد العربى : إلى القرن الرابع الهجرى : ٢٦١ — ٢٦٣

فى صياغته وفنه صورا تتعدد ، وتتلون ، وتختلف ، على حسب اختلاف هذه العوامل وتعدّدها .

هذا التأصيل للنظرية الأدبية عند العرب من القاضى الجرجانى والآمدى من خلال الشعر القديم يعدّ عملا رائعا ومجيدا ، ننظر إليه اليوم فى حياتنا المعاصرة ، فنراه لونا من إبداع الفكر العربى لاسلافنا .

لأننا نحب لأدبنا القديم أن يظل فى هذا العصر الحديث ضرورة من ضرورات الحياة العقلية ، كما يقول الدكتور طه حسين ، وأساسا من أسس الثقافة ، وغذاء للعقول والقلوب ، لأنه أساس الثقافة العربية ، فهو إذن مقوّم لشخصيتنا ، محقق لقوميتنا ، عاصم لنا من الفناء فى الأجنبى ، معين لنا على أن نعرف أنفسنا .

ونحن مع ذلك نحبّ أن يظل أدبنا القديم أساسا من أسس الثقافة الحديثة ، لأنه صالح ليكون أساسا من أسس الثقافة الحديثة ، ونحب أن يظل أدبنا القديم غذاء لعقول الشبان ، لأن فيه كنوزا قيمة تصلح غذاء لعقول الشباب ، والذين يظنون أن الحضارة الحديثة قد حملت إلى عقولنا خيرا خالصا يخطئون ، فقد حملت الحضارة الحديثة إلى عقولنا شرا غير قليل ، لم يأت منها هى ، وإنما أتى من أننا لم نفهمها على وجهها ، ولم نتعمق أسرارها ودقائقها ، وإنما أخذنا منها بالظواهر ، وقنعنا منها بالهّين اليسير ، فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل ، كما كان التعصب للقديم مصدر جمودا وجهل أيضا .

إن الحضارة الحديثة لاتنكر القديم ، ولاتنفر منه ، ولاتصرف عنه ، وإنما تحبّبه ، وترغب فيه ، وتحثّ عليه ، لأنها تقوم على اساس متين منه ، ولولا القديم ماكان الحديث ، وإن بين الأدباء الأوربيين الآن لقوما غير قليلين ، يحسنون من آداب القدماء مالم يكن يحسنه القدماء أنفسهم ، ويعكفون على درس الأدب القديم أكثر مما كان يعكف كثير من القدماء ، ويؤمنون بأن اليوم الذى تنقطع فيه الصلة بين حديث أدبهم وقديمه ، هو اليوم الذى يقضى فيه الموت على أدبهم ، ويحال فيه بينهم وبين كل إنتاج .(1)

ومعنى ذلك أن كلّا من الآمدى والجرجانى — مع استقلال كل منهما فى شخصيته العلمية ، واتجاهه النقدّى — استطاع أن يضيف شيئا ذا خطر إلى الفكر النقدى الإنسانى ، وذلك بتأصيل القديم ، والتنبيه إلى خطره وقيمته ، والانطلاق منه

(1) حديث الأربعاء جـ 1 دار المعارف : ط 10 — ص 13 — 14 .

إلى الجديد الذى لايرفضه منطق اللغة العربية ، والذى يستسيغه التطور الحضارى فى مختلف الأزمنة .

٢ — وهناك أمر آخر يستنبط من هذا النص الذى سقناه للقاضى الجرجانى ، وهو تطور الشعر ، وتطورّ لغته ، فالمتقدمون خصوا بمتانة الكلام ، وجزالة المنطق ، وفخامة الشعر ، حتى إنّ أعلم علماء اللغة ، وأكثرهم رواية للغريب لو حفظ كلّ ماضمّت الدواوين المروّية ، والكتب المصنفة فى الشعر الرائع ، والخبر الفصيح — مع العلم بأن معظم هذه اللغة مضبوط مروىّ ، وجلّ الغريب محفوظ منقول — ثم كان هذا العالم متميزا بأصح طبع ، وأثقب ذهن ، وأنفذ قريحة ، ثم حاول أن يقول بيتا من أبيات امرىء القيس وزهير ، لصعب عليه منال ذلك .

وماذلك إلا لأن أمرأ القيس وزهيرا وطرفة وعبيد بن الأبرص ومن على شاكلتهم هم أصحاب اللغة الذين لم يفسد لسانهم دخيل ولا أعجمى ، فرضعوا اللغة من أصولها ، ونشأوا على بداوتها وسلامتها ، ومثلوا بذلك مرحلة من مراحل الشعر العربى المبكرة ، لها خصائصها وسماتها الفنية .

ثم تطّورت الحياة ، وعمتّ الحضارة ، بمّقوماتها وتغييراتها ، ونشأ شعراء محدثون حضريون فى عصر فسدت فيه الألسنة ، واختلطت اللغة ، وحظر الاحتجاج بالشعر ، وانقضى من جعله الرواة ساقةَ الشعراء .

وأصبحت فضيلة الحفاظ على اللّغة ينفرد بها الشاعر الواحد فى عصر مشحون بالشعر ، وكانت هذه الفضيلة فيما مضى تشمل الدهماء ، وتعم الكافة .

والسبب فى ذلك أن العرب ، ومن تبعها من السلف كانت تلتزم عمود الشعر ، أو كانت تجرى على عادة تفخيم اللفظ ، وجمال المنطق ، لم تألف غيره ، ولاأنسها سواه ، وكان الشعر أحد أقسام منطقها ، وكان يختص بفضل تهذيب ، ويفرد بزيادة عناية ، وتلك عادة وطبع عربى ، فإذا أضيف إلى تلك العادة ، وذلك الطبع تعمّل وصنعه ، جاء الشعر فخما جزلا قويا متينا .

إن الجرجانى يؤكد قيمة التجويد والصنعّة والتهذيب والتثقيف التى تنبنى على الطبع ، أو بعبارة أخرى يدور فى مداره الواضح المحدد ، وهو أن الشعر طبع ، ورواية وذكاء ودربة ، مع أحترام عامل التطور المكانى ، والتطور الزمانى ، وهو يعلى من شأن مدارس الرواة التى تأخذ تلاميذها بالثقافة الجادّة ، التى تثرى العقول ، وترتفع بالأفكار ، وتتيح المجال واسعا لتدريب والمران على قول الشعر حتى تنضج الملكات ، وتتعاون الأدوات جميعا على التفنن فى أغراض الشعر المختلفة ، ولقد

أشار الجرجانى إلى قيمة ذلك كله فى مدرسة أوس بن حجر وغيرها من مدارس الشعر العربى القديم .

« ونحن نقرأ فى أخبار الحطيئة أنه كان يصاحب كعبا فى الاختلاف إلى زهير ، وكان يصاحبه فى الصيد واللهو ، وكان يتعاون معه على قول الشعر ، والإشادة بهذه المدرسة الشعرية التى أسسها أوس ، ورفع أمرها زهير ، وكان يريد أن يفرض هذه المدرسة على البيئة التى كان يعيش فيها فرضا ، فهو يستعين بكعب على ذلك ، ويحمله على أن يقول الشعر يفضل فيه نفسه ، ويفضّل فيه الحطيئة ، ويزعم لنفسه وللحطيئة التفوق فى الإجادة والأنفراد بالاتقان »(١)

والجرجانى يرى أيضا أن الجزالة كانت أغلب على القدماء لعاملين هما « العادة والطبيعة» ويضاف إليهما التعُّمل والصنعة ، وقد توجد الجزالة عند المحدثين فى أفراد قلائل ، فلما تحضر العرب طرحوا الألفاظ الخشنة ، واقتصروا على الألفاظ السلسة « وأعانهم على ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع الأخلاق ، فانتقلت العادة ، وتغير الرسم » فرققوا أشعارهم فصار مافيها من اللين يظن ضعفا ، فإذا رام أحدهم العودة إلى المذهب القديم ظهر على شعره التكلف .

فمقياس تغير الشعر عند الجرجانى هو حدوث التغير فى الطبيعة والعادة ، ولكن هذا لا يفسر إلا الانتقال من خشونة البداوة إلى رقة الحضارة ، فكيف يمكن أن يعلِّل لتطور الشعر المحدث نفسه فى ظل الحياة الحضرية ، كما يتساءل الدكتور إحسان عباس ، ويتخذ القاضى الجرجانى من أبى تمام مثالا للحضرى الذى عاد يحتذى طريقة أهل البداوة « فحصل على توعير اللفظ ، فقبح فى غير موضع من شعره .... فتعسف ماأمكن ، وتغلغل فى التصعب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع ، فتمحله من كل وجه ، وتوصل إليه بكل سبب ، ولم يرض بهاتين الخَلَّتَيْنِ حتى اجتلب المعانى الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كل ثقيل غث ، وهذا لايصيب شعر أبى تمام كله ، ولايسقطه جملة ، ولذلك يعتذر الجرجانى فورا إثر هذا الكلام مخافة أن يساء الظن بنقده ، فيقول : « ولست أقول هذا غضا من أبى تمام ، ولاتهجينا لشعره ، ولاعصبية عليه لغيره ، وكيف وأنا أدين بتفضيله وتقديمه ، وأنتحل موالاته وتعظيمه ، وأراه قبلة أصحاب المعانى ، وقدوة أهل البديع(٢)

---

(١) حديث الأربعاء : حـ١ . ١٢٧ وانظر طبقات فحول الشعراء لابن سلام تحقيق محمود محمد شاكر : ١٠٤ ومابعدها

(٢) تاريخ النقد العربى عند العرب : ٣٢٩ ـــ ٣٣٠

هذا التطوّر الشعرى الذى يخضع للعادة والطبيعة ، وانتقال العرب من البدواة إلى الحضارة يزيده وضوحا هذا النص :

— ٩ —

يقول الجرجانى : [وقد كان القومُ يختلفون فى ذلك ، وتتباين فيه أحوالهم ، فيرقّ شعر أحدهم ، ويَصْلُبُ شعرُ الآخر ، ويسُهل لفظ أحدهِم ، ويتوعرَّ منطقُ غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فإنّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً فى أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافى الجِلْف منهُم كزّ الألفاظ ، معقّدَ الكلام ، وَعْرَ الخطاب ، حتى إنّك ربما وَجدْتَ ألفاظه فى صوته ونغمته ، وفى جَرسْه ولهجته ، ومن شأن البداوة أن تُحْدِثَ بعض ذلك ، ولأجله قال النبىّ صلىّ الله عليه وسلّمَ : « من بدا جفا » ولذلك تجدُ شعْرَ عدىٍّ — وهو جاهلى أسْلَس من شعر الفرزدق ، ورجز رؤبه ، وهما آهلان ، لملازمة عدّى الحاضرة وإيطانه الريف ، وبُعْده عن جلافة البدْو وجفاء الأعراب ، وترى رقّة الشعر أكثر ماتأتيك من قبل العاشق المتّيم ، والغزل المتهالك ، فإن اتفقتْ لك الدّماثة والصبابة ، وأنضاف الطبعَ إلى الغزل ، فقد جمعت لك الرقّة من أطرافها .

فلما ضرب الإسلام بجرانه ، واتسعت ممالك العرب ، وكثرتْ الحواضر ، ونزعتْ البوادى إلى القرى ، وفشا التأدّبُ والتظرّفُ أختار الناس من الكلام ألْيَنَهَ وأسهلَهُ ، وعمدوا إلى كلّ شىْء ذى أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغاتٌ فاقتصروا على اسلسها وأشرفها كما رأيتهم يخْتصرون ألفاظ الطويل ، فإنهّمْ وجدوا للعرب فيه نحوا من ستين لفظة ، أكثرها بشعٌ شَنعٌ ، كالعشنَّط ، والعنطنَطَ ، والعشنقّ ، والجسْربَ ، والشوقب ، والسلّهْب ، والشوْذب ، والطّاط ، والطّوط ، والقاق ، والقوق ، فنبذوا جميع ذلك وتركوه ، واكتفوْا بالطويل لخفته على اللّسان ، وقلّة بنوّ السمع عنه ، وتجاوزوا الحدّ فى طلب التسهيل حتى تسمحوًا ببعض اللحّن ، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة .

وأعانهم على ذلك لينُ الحضارة ، وسهولةُ طباع الأخلاق ، فانتقلت العادة ، وتغيّر الرسْمُ ، وانتسخت هذه السنّة ، واحتذوْا بشعرهم هذا المثال ، وترققوا ماأمكن ، وكسَوْا معانيهُمْ ألطف ماسنح من الألفاظ ، فصارتْ إذا قيستْ بذلك الكلام الأوّل يتبَيّنُ فيها الليّن ، فتُظن ضعفا ، فإذا أفْردَ عاد ذلك الليّنُ صفاء

ورونْقا ، وصار ماتخيَّلتَهُ ضَعْفاً رَشاقة ولطفا فإن رام أحَدُهُمْ الإغراب والاقتداءَ بمن مضى من القدماء لم يتمكّن من بعض مايرويه إلّا بأشدِّ تكلف ، وأتمّ تصنعٌ ، ومع التكلّف المقتُ ، وللنفس عن التصنعّ نُفرة ، وفى مفارقة الطبع قلّة الحلاوة ، وذهاب الرونْق ، وإخلاق الديباجة[(1)]

نظرية الشعر بين الطبع والبداوة والحضارة

قلنا أن الجرجانى . حدّد صفات ومعالم تنبثق منها قوة الشعر ، وقوة الشاعر ، هى الطبع والرواية والذكاء والدربة ، وهذه لاتقف بالشعر والشاعر عند زمن معين ، ولا مكان معين ، وليس فى هذه القضية قديم ومحدث ، وجاهلّى ومخضرم ، وأعرابى ومولّد .

وقلنا كذلك : إن هذا الإطار النقدى الذى ينظر إلى الشعر من خلاله ، إطار محكم الحلقات فى نظر صاحب الوساطة ، وهو إطار مرن يقبل الإضافة والتجديد ، ولاينظر للقديم نظرة العبادة والتقديس ، بل ينظر إليه نظرة الإجلال والتوقير ، باعتبار أنه مرحلة هامة وضرورية فى بناء الفن الشعرى عند العرب ، وكما تنظر كل أمة من أمم العالم إلى قديمها فى مجال الفنون والآداب ، تنظر أمة العرب إلى قديمها من الشعر الذى كان يعد ديوان العرب .

يقول محمد بن سلّام : « ذكرنا العرب وأشعارهم ، والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها ، كان لايُحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب ، وكذلك فرسانها وساداتها وأيّامها ، فاقتصرنا من ذلك على مالا يجهله عالم ، ولايستغنى عن علمه ناظر فى أمر العرب ، فبدأنا بالشعر »[(2)]

ويقول : « وقد اختلفت العلماء بعد فى بعض الشعر ، كما اختلفت فى سائر الأشياء ، فأما ماأتفقوا عليه ، فليس لأحد أن يخرج منه »[(3)]

ويقول : « وكان الشعر فى الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ، ومنتهى حكمهم ، به يأخذون ، وإليه يصيرون »

وينقل قول عمر بن الخطاب ــــ رضى الله عنه ــــ « كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علمٌ أصحُّ منه » .

---

(١) الوساطة : ١٧ ــ ١٩ .

(٢) طبقات فحول الشعراء : ص ٣ .

(٣) السابق : ٤

« فجاء الإسلام ، فتشاغلت عنه العرب ، وتشاغلوا بالجهاد ، وغزو فارس والروم ، ولَهَتْ عن الشعر وروايته ، فلما كثر الإسلام ، وجاءت الفتوح ، وإطمأنت العرب بالأمصار ، راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدّون ، ولاكتاب مكتوب ، وألفْوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك ، وذهب عليهم منه كثير ، وقد كان عند النعمان بن المنذر ديوان فيه أشعار الفحول ، ومامدح هو وأهل بيته به ، صار ذلك إلى بنى مروان ، أو صار منه »(١)

ومن خلال الطبع والرواية والذكاء والدربة يختلف العرب فى شعرهم ، فيرّق شعر أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوّعر منطق غيره ، فالرقة هى السهولة ، والصلابة هى التوّعر ، ونستطيع أن نقول : أن أسلوب الشعر يتردّد بين طرفين متناقضين : الأسلوب السهل ، والأسلوب الوعر .

والجرجانى لايحمل الشعراء على واحد منهما ، وإنما هو يستقرىء الشعر العربى ، ويرى أسلوبه يتردد بين هذين الطرفين ، ويعلّل لوجود كل طرف ، لاباعتبار القدم والحداثة ، ولكن باعتبار آخر ، يقتنع به أقتناعا كاملا ، هذا الأعتبار الأخير له وجهان : الأول نفسّى : هو اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلْق ، فالطبع الصافى المترقرق ينتج الألفاظ الصافية المترقرقة التى تحمل سماحة النفس ، وتألقّها ، والطبع الجافى الغليظ ينتج الألفاظ الخشنة المتوعّدة التى تحمل خشونة النفس وصلابتها .

والوجه الثانى بيئىّ اجتماعّى ، يتمثل ى لبداوة والتحضّر ، فمن شأن البداوة أن تكون جافية ، ومن شأن الحضارة أن تكون رقيقة ورشيقة .

ويترتب على ذلك أن أختلاف الطبائع البدوية يتنوع عنده الشعر البدوى ، فيكون درجات فى الجفاء والتوعر ، ويتنوع عنده الشعر الحضرى ، فيكون درجات فى الرقة والرشاقة .

وهناك جفاء آخر ، ورقة أخرى ، لاترجع إلى الطبع ، ولا إلى البيئة ، وإنما ترجع إلى أغراض الشعر ، فالغزل ألصق بالنفس ، وأقرب إلى الوجدان ، وأمسّ بالغريزة البشرية ، فأنت ترى رقة الشعر تأتيك أكثر ماتأتيك من قبل العاشق المتيّم كما يقول الجرجانى ، « فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة ، وانضاف الطبع إلى الغزل ، فقد جمعت لك الرقةّ من أطرافها »

---

(١) السابق . ٢٤ ــ ٢٥

وعلى كلّ شاعر أن يوافق طبعه ، ولايتمّرد عليه فى قول الشعر ، إذ الطبع هو الذى يكسو شعره بغلالة من الصدق ، والمقصود بالصدق هنا هو الصدق الفنى الذى يحمل فيه أسلوب الشعر طاقة الأداء الصادق المعبّر عما فى النفس .

من هنا ترى الشعراء الحضريين الذين يستجيبون لهوى النفس ، ومايعتمل فى الجوانح يستجيبون للفظة واحدة من ألفاظ الطويل الستين ، هى لفظة « الطويل » وهى أخفها وأرشقها وأعذبها وقعا فى جهاز النطق ، وقارن إن شئت بين « الطويل » و « العشنطّ » أو بين « الطويل » و « القاق والقوق » والذى دعا هؤلاء الحضريين إلى ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع الأخلاق ، فاحتذْوا بشعرهم مثال الرقة والسهولة وإشراق الديباجة ، وكسوا معانيهم ألطف ماسنح من الألفاظ ، فإذا قيست هذه الألفاظ أو هذا الأسلوب الرقيق السهل بأسلوب البداوة ، تبينّ فيه اللّينُ ، فيظنّ ضعفا ، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا ، وصار ماتخيلته ضعفا ورشاقة ولطفا .

ومعنى ذلك أن الأسلوب الحضرى الذى ترفده البيئة والطبع والرواية والذكاء والدربة يصبح ذا شخصية مستقلة ، عن الأسلوب البدوى الذى ترفده البيئة والطبع والرواية والذكاء والدربة أيضا ، يصبح لهذا شخصية فى كل فنون الشعر ، ويصبح لذاك شخصية أخرى فى كل فنون الشعر .

فإن أراد شاعر حضرى أن يعود أدراجه ، فينظم شعرا بخصائص وسمات بدوية خانة الطبع ، وبان على وجهه تجاعيد التكلف والتصنع والمقت ، وإن أراد الشاعر البدوىّأن يقفز إلى الحاضرة قفزا ، فينظم شعرا بخصائص وسمات حضرية ــ دون أن تتاح له الفرصة الكافية للتحضر ــ خانة الطبع كذلك ، ولم يصنع إلا مايثير الغثيان والنفور .

انظر إلى قول الجرجانى : « وللنفس عن التصنّع نُفْرة ، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ،وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن ، كالذى نجده كثيرا فى شعر أبى تمام ، فإنه حاول من بين المحدثين الأقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، فقبح فى غير موضع من شعره ، فقال :

فكأنما هى فى السماع جنادلٌ   وكأنما هى فى القلوب كواكب

فتعّسف ماأمكن ، وتغلغل فى التصعّب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع ، فتحّمله من كل وجه ، وتوّصل إليه بكل سبب ، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعانى الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كلّ غثّ ثقيل ، وأرصدَ لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر ، وكدّ الخاطر ، والحمل على القريحة ، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة ، وحين حَسَره الإعياء ، وأوهن قّوته الكلال ، وتلك حال لاتهشّ فيها النفس للاستمتاع بحسن ، أو الالتذاذ بمستظرف ، وهذه جريرة التكلفّ »(١)

والجرجانى يتحفظ تماما فى نظرته إلى أسلوب الشعر الحضرّى ، فهو لايريد بالسمح السهل الضعيف الركيك ــ وهو لايريد باللطيف الرشيق الخنث المؤنث ، بل يريد النمط الأوسط ، وهو ماارتفع عن الساقط السوقى ، وانحط عن البدوى الوحشىّ ، وهو لا يذهب إلى إجراء الشعر كلّه مجرى واحدا ، بل يرى إن تقسّم الألفاظ على رتب المُعانى ، فلا يكون أسلوب الغزل كأسلوب الأفتخار ، ولاأسلوب المديح كأسلوب الوعيد ، ولا الهجاء كالاستبطاء ، ولا الهزل بمنزلة الجدّ ، ولا التعريض مثل التصريح ، بل يرتب الشاعركلا مرتبته ، ويوفيه حقه ، فيلطّف إذا تغزل ، ويفخّم إذا افتخر ، ويتصرف للمديح تصرف مواقعه .

إذ المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللّباّقة والظرف ، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمُدام ، فلكل واحد من الأمرين نهجُ هو أملك به ، وطريق لا يشاركه الآخر فيه .(٢)

فكل من الشعر الحضرى والبدوى يرجع فى أصوله إلى نظرية الشعر عند العرب ، وكلاهما يستمّد طاقاته الفنية من الطبع والرواية والذكاء والدربة وعوامل البيئة ، ولكل منهما شخصية أسلوبية يتميز بها عن صاحبه ، كما أن كلا منهما يخضع فى أسلوبه لمنازع الخطاب ، ونوازع النفس ، وتعّدد فنون الشعر ، وتميز كل فنّ بصفات وخصائص فى التعبير والتصوير .

وينطبق هذا على الشعراء ــ حضريين أو بدوّيين ــ فلكل شاعر طبعه الذى يميزه عن سلائق الآخرين ، وطريقته التى ينبىء بها عن نفسه فى اللغة والصورة ، وهذا الفكر النقدى عند الجرجانى ــ كما هو عند الآمدى ــ ينطبق على كل الأجيال الشاعرة ، والعصور التى تنبض بهذا الفنّ الجميل :

(١) الوساطة : ١٩

(٢) الوساطة : ٢٤

فالبارودى حينما استحاب لطبعه برّز فى الفنون التى جاشت بها جبلته ، وحينما انحدر عن هذا الطبع ، وراح يقلّد مجرّد تقليد لطريقة القدماء ، ووقف يحاكيهم دون سند من صدق النفس ، وصدق الأداء ، بانت على شعره غثاثة التكلف ، فقد كانت ملكة الشعر كامنة فى حنايا فؤاده كما يقول أستاذنا عمر الدسوقى فراقه من التراث الأدبى شعر الحماسة والفخر ، ووصف ميادين القتال ، وأعمال البطولة ، ورأى فى هذا الأدب تصويرا للحياة كلها ، حلوها ومرّها ، من غزل وفكاهة وحكمة ورثاء ، فازداد شغفه به ، وحرصه على تدوينه ، وكان على تذكر من أن أمراء كثيرين قبله ، أعرق نسبا ، وأعلى حسبا ، قد برّزوا فى الشعر العربى ، وسطروا تاريخهم فى سجّل الخلود ، كامرىء القيس ، وابن المعتز ، والشريف الرضى ، وأبى فراس الحمدانى ، وأضرابهم ، فلم لايكون مثل هؤلاء ؟ ولم لايرتفع بالشعر إلى منزلتهم ؟ وهو لن يكون مداحا متملقا أو نديما منافقا ، ولكنه سيقول الشعر فى اغراض شريفة تليق بمكانته الأجتماعية والسياسية ، بطريقة تجىء معّبرة عما فى خوالجه من اتجاهات ومواقف وتجارب إنسانية : استمع إليه يقول :

الشعر زَيْنُ المرء مالم يكن ... وسيلةً للمدح والذَّام
قد طالما عزّ به معشر ... وربمّا أزرى بأقوام
فأجعله ماشئت من حِكمة ... أو عظة أو حسب نام
واهتف به من قبل تسريحه ... فالسهم منسوبٌ إلى الرامى

هكذا رأى البارودى الشعر ، وما كان له أن يعرض عنه ، ولو حاول مااستطاع ، وفيه طبع شاعر ، وقد ملك أداته اللّغوية المعبّرة . يقول :

تكلمّت كالماضينَ قبلى بما جَرَتْ ... به عادة الإنسان أن يتكلما
فلا يعتمدنى بالإساءة غافلٌ ... فلابدّ لابن الأيْك أن يترَنمّا

فهو مطبوع على قول الشعر ، مثله فى ذلك مَثَلُ الهزار أو البلبل ، ينطق كلاهما بالغناء فطرة وجبلةّ .(١)

وعلى الرغم من سليقته المواتية ، وحافظته الواعية التى تمّده بمخزون الآداب ألفاظا منمقة ، ومعانى سامية ، فإن البارودى كان من المؤمنين بأن الفنّ تهذيب

(١) فى الأدب الحديث : حـ١ ط ٣ : دار الفكر العربى : ١٤٦ ــ ١٤٧

وصنْفل ، وجهد متصل ، وأن الطبع وحده لايكفى ، فقد روى أنه رتب ديوانه بعد عودته من المنفى ، وأعاد النظر فيما قاله من قصائد ، وحذف الأبيات التى وجد انها غير رائقة ، حتى لايخلّف للأجيال المقبلة إلّا الشعر المصقول ، لفظا ومعنى :

لم تُبنُ قافية فيه على خلل ... كلّا ، ولم تختلف فى وصفها الجُمَـــــــــــــــــلُ

فلا سنادٌ ، ولاحشوٌ ، ولا قلقٌ ... ولا سقوطٌ ، ولا سهوٌ ، ولا عللُ

لاتنكر الكاعبُ الحسناءُ منطقه ... ولايُعاَد على قوم فَيُبْتَذَلُ[1]

ومن أهم مزايا البارودى أنه كان بعيدا عن التكلف غالبا بل كان ينطلق على سجيته ، ويظهر كلّ مافى نفسه ، ويصّور مشاعره السارّة والحزينة دون إخفاء شىء منها ، وقد يغلبه التقليد للقديم أحيانا ، فيخالف طبعه ، ويسير على غير سجيته ، ويتكلف القول تكلفا يحاكى به القدماء ، فتلمس ــ حينئذ ــ أثر التكلف واضحا ليس عليه طابع البارودى ، ولاشخصيته .[2]

وهو يعّد إماما للمدرسة الاتّباعية (الكلاسيكية) فى الشعر الحديث ، وهى المدرسة التى من أبرز خصائصها الصياغة المتقنة ، ومجاراة القدماء ومحاكاتهم ، والتى تتمثل خصائصها فى الأعتراف بالقدماء على أنهم أنبياء الشعر ، ومن ثمّ لابد من متابعتهم ، والاستمداد من مناهلهم ، وفى احترام القيود القديمة من القواعد النحوية والبلاغية والألفاظ والوزن ، وفى عدم التعقيد فى الأسلوب ، وفى تمثل أفكار القدماء وصورهم وعواطفهم أيضا ، لأن العاطفة فى نظرهم منشأها الطبيعة ، والطبيعة ثابته ، ومن ثم لا مجال لتغيير العواطف .

إن كلاسيكية البارودى استمدت من القديم جلاله وفطرته التى تأخذ بلبّ النفوس العربية ، سواء فى عصورها القديمة ، أو فى عصرها الحديث ، ولأنها صادفت هوى فى جانبنا المستتر فى أعماق كياننا وهو « الروح العربية الخالدة » ولأنها أعادت إلى خيال أبناء العصر مجدهم القديم الذى ظنوا أنهم فقدوه إلى الأبد .

---

(١) المرجع السابق : ١٦٠

(٢) المرجع السابق : ١٩٦

وفى شعر البارودى نجد الكلاسيكية بنوعيها : قديمها ، وهى التى جارت القدماء لنظام ومعنى ، وجديدها ، وهى التى اتخذت قوالب القدماء فى الصياغة المتقنة ، واعتمدت على اللفظ وقوّة رنينه الموسيقى ، ثم انبثقت معانيها من قلب الشاعر وعواطفه وتجاربه الذاتية وأحداث عصره .(١)

هذه نظرة إلى شاعر كبير معاصر يمثل جلال القديم ، ويولع بالنظرية الشعرية عند العرب ، ولكنه لايقف شعره عندها ، بل يتطلع إلى المعاصرة التى صادفت هوى فى نفسه ، فانطلق يعبر عن تجاربه وقضايا أمته ، فتحّددت معالم شخصيته الشعرية ، وأصبحت فى مجال المقارنة تختلف عن كل من سبقه ، ومن عاصره ، ومن لحق به .

وتلك دعوة الجرجانى فى الانطلاق من قاعدة عمود الشعر عن طبع ورواية وذكاء ودربة .

فإذا ماوقفنا بين يدى شاعر آخر فى هذا الصدد ، وهو « خليل مطران » تأكد لنا مفهوم الطبع ومايتصل به فى صياغة الشخصية الشاعرة ، وتميزها عن غيرها تميزا واضحا .

فالإجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعدّ رائدا للمدرسة الجديدة فى الشعر العربى المعاصر ، كما يقول الدكتور محمد مندور ، حتى ليكاد يختط طريقا يشبه الطريق الذى أختطته مدرسة البديع فى العصر العباسّى ، وعلى رأسها أبو تمام ، فى مواجهة مدرسة عمود الشعر ، وعلى رأسها أبو عيادة البحترى ، وذلك عندما يقارن النقاد بين مدرسة البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم ممن ساروا على عمود الشعر العربى ، والمدرسة الحديثة التى تنتسب إلى مطران ، وتمتد فى جماعة « أبوللو » خلال أحمد زكى أبو شادى ، وإبراهيم ناجى ، ومن سار على دربهم من الشعراء الناشئين فى مصر وغيرها من البلاد العربية ، وهذه المدرسة تختلف هى الأخرى عن مدرسة شعراء المهجر التى لم تخرج على الشعر العربى التقليدى فى موضوعاته وأفكاره

(١) محمود سامى البارودى : شاعر النهضة : للدكتور على الحديدى : مكتبة الانجلو المصرية ط٢ ص٤٠٨ ــ ٤٠٩

وأحاسيسه فحسب ، بل وفى قوالبه وصيغته ، حتى ليمكن القول بأن مدرسة الخليل تشبه إلى حدّ كبير مدرسة الكلاسيكية الجديدة التى نادى بها فى فرنسا الشاعر الكبير « أندريه شينيه » قبيل الثورة الفرنسية الكبرى ، وقبل ظهور الرومانسية ، ولخص مذهبها فى بيت شعر يدعو فيه إلى صياغة أبيات قديمة بأفكار جديدة .

Sur des Pensées nouveaux , Faisons des vers antiques

أى : فلنقل أفكارا جديدة فى أشعار قديمة ، ومعنى ذلك — كما يقول الدكتور مندور — هو أن يصوغ الشاعر أحاسيس وأفكار عصره فى ديباجة قديمة ، بمتانة لغتها ، وسلامة أسلوبها ، وروعة صياغتها ، وإن يكن من البديهّى أن الصياغة العربية القديمة تختلف بالضرورة عن الصياغة اليونانية القديمة التى كان « شينيه » يقصد إليها ، وذلك بحكم اختلاف عبقرية الشعبين .(١)

وهنا نجد الآمدى ، كما نجد الجرجانى الناقدين العربيين الكبيرين ، يلتقى معهما شاعر فرنسّى كبير هو « أندريه شينيه » قبل ظهور الرومانسية فى فرنسا ، فالشعر لاينبثق فنا مبدعا إلا إذا انطلق من قاعدة القديم ، وله أن يبنى أفكارا جديدة بناء شعريا ، ليعلى به صرح شعر أمته ، والشاعر لايكون شاعرا إلا إذا اعتمد اعتمادا أساسيا وضروريا على تراث أمته الشعرى ، ليتمكن من التجديد والأضافة ، وهو لن يتمكن من التجديد والاضافة إذ بدأ حياته الشعرية من قمة الشعر ، أى من المعاصرة ، حينئذ يكون شاعرا بلا تاريخ ، بلا تراث ، بلا أصالة ، بلا قيمة شعرية ثبتت خلال العصور المختلفة .

والدكتور مندور على حق عندما ذهب إلى أن شعر مطران ينمّ عن احتفال عظيم بالصياغة الشعرية ، ولكن هذا الأحتفال يختلف اختلافا بينا عن أحتفال مدرسة أبى تمام بها ، فهذه المدرسة السماه بمدرسة البديع هى التى شقت للشعر العربى طريق الانزلاق نحو اللفظية والمحسنات البديعية من جناس وطباق ومااليها بينما تعتبر الصياغة عند مطران جزءا من الخلق الشعرى ، فهى نحت للصور والأخيلة ، ومدّ للروابط والمبادلات بين معطيات الحواسّ المختلفة ، ولذلك ربما كانت أقرب إلى مدرسة تثقيف

(١) حليل مطران : مكتبة نهضة مصر بالقاهرة : ص ١١ — ١٢

الشعر التى أكتشفها النقاد عند أوس بن حجر ، وزهير بن أبى سلمى ، ممن كانوا يعاودون النظر فى شعرهم ، ويدأبون فى تنقيحه والعناية بصياغته ، حتى سمّوا قصائدهم أحيانا بالحوليات ، لطول مايبذلون من جهد فى صياغتها ، وشدة حذرهم من السهولة والأرتجال .

وعلى هذا الأساس لايمكن أن يوصف شعر الخليل بأنه شعر مصنوع على نحو مايوصف شعر البديع ، فالصنعة فيه محكمة إلى حدّ الخفاء ، حتى ليصّح القول بأنها من صميم الخلق الشعرى .

ولربما كان هذا هو السبب فى أننا نرى بعض النقاد المتعمقين فى الآداب الغربية يميلون إلى اعتبار الخليل من أنصار مذهب الفن للفن ، أى الفن لخلق الصور الشعرية الجميلة التى تعتبر غاية فى ذاتها ، لامجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة ، أو الأفكار السياسية ، أو الاجتماعية أو الأخلاقية ، وإن كنا لانظن أن الخليل قد صدر عن مذهب أدبى بعينه ، وإنما صدر عن طبيعته النفسية والتى وصفها هو نفسه بالمعاودة ، أى مراجعة النظر فيما يعمل ، والتدقيق فيه وتنقيحه وتثقيفه حتى يستقيم .(١)

ولقد وقف أستاذنا الدكتور عبد المجيد عابدين وقفة جديرة بالتنوية والنظر بين شاعرين مجدّدين : إيليا أبى ماضى ، وعلى محمود طه المهندس ، تصلح أن تكون مثالا حيّا لمذهب كل من الآمدى والجرجانى فى النظر إلى الشعر من منطلق قاعدة النظرية الشعرية عند العرب ، ومن منطلق مصطلحات الطبع والثقافة والذكاء والدربة ، وهى العوامل التى تتكوّن بواسطتها شخصية الشاعر ، وتتميز عن غيرها من الشخصيات فى فن الشعر ، فقارن فى الباب الأول من كتابه القيّم بين الشخصيتين ، بين حياة وحياة ، وبين نفور من المظاهر وإقبال عليها ، وبين النزعة الواقعية ، والنزعة الأسطورية ، وبين حيرة وحيرة ، والجانب الأول فى هذه المقارنة عند الدكتور عابدين هو إيليا أبوماضى فى شعره أو من خلال شعره ، والجانب الثانى هو على محمود طه المهندس .

وفى الباب الثانى قارن بين الفنّيين الشعريين ، فوقف عند التجربة لدى الشاعرين الكبيرين وبين يدى شاعر الصورة وشاعر الأنشودة ، وبين موسيقى النفس وموسيقى اللفظ ،

---

(١) المرجع السابق ١٢ — ١٣

ومن خلال هذه المقارنة الحية النابضة التى تؤكد إحساس الدكتور عابدين الثرى بقيمة التراث العربى ، والنظرية الشعرية عند العرب ، تبرز لنا شخصية مستقلة لكل من الشاعرين المجدّدين ، مع أصالة كل منهما فى وعى الشعر العربى القديم ، وتمثل فكرة عمود الشعر تمثّلا واضحا ، ونحن لانستطيع أن نلخص هذا الكتاب القيّم الذى يعّد من عيون ماكتب فى هذا العصر حول المقارنات الشعرية من خلال النقد التطبيقى ، لأن ذلك يعد استطرادا يخرج بنا عن الغرض المقصود من كتابنا فى الشعر والشاعر ، ولكننا سنورد بعض الأمثلة التى تؤكد صدق ماذهبنا إليه من وجوب الرجوع إلى القديم كما أشار الآمدى والجرجانى ، وإنه لن يكون تجديد قط إلا من خلال القاعدة الثابته التى كونّها ورسخها لنفسه الشعر العربى فى عصور طويلة .

ففى مجال المقارنة بين نفور إيليا أبى ماضى من المظاهر ، وإقبال المهندس عليها ، يذهب الباحث الكبير الدكتور عابدين إلى أن أبا ماضى ينظر إلى الناس بعين خبيرة فاصحة ، فيضيق بأصحاب الغطرسة والكبرياء ، ويعلن ضيقه بهم ، فهو لم يغتر بضخامة الأجسام ، وأناقة الملبس ، وتألق الجوهْر ، وعرض الثراء ، بل ينفذ إلى ماوراء هذه المظاهر ، ليرى نفوسا مريضة ، وأخلاقا وضيعة ، ويمثل ذلك بقول الخليل :

أنا لاتغشّنىَ الطيالس والحلى ... كم فى الطيالس من سقيم أجرب
عيناك من أثوابه فى جنة ... ويداك من أخلاقه فى سَبْسَب
وإذا بصرت به بصرت بأشمط ... وإذا تحدّثه تكشفّ عن صَبى

وعطف أبو ماضى على الفقير المحروم ، وتألّم من أجله ، ولاغرو فقد أحسّ الخليل يوما بلذعة الجوع ، وهوان الفقــر ، وملأه الغيظ من هؤلاء الأغنياء ، فجعل يعبّر عن غيظه المرّ فى أكثر من موضع ، وهو يظهر السخرية حينا ، والجدّ حينا آخر ، فمن ذلك قوله :

كلـوا واشربـوا أيها الأغنيـاء ... وإن ملأ السكك الجائعون

والشاعر الفقير لايذوق للنوم طعما ، بل يقضى ليله شاكيا من ألم الجوع ، وطول الليل ، وضعف الجسم ، وجثوم الهمّ على صدره .

طرد الكرى وأقام يشكو ليله ... ياليل : طُلْتَ ، وطال فيك عنائى
ياليل قد أغريت جسمى بالضنى ... حتـى ليـؤلم فتـده أعضائى

ورميني ياليل بالهّم الذى يفرى الحشا ، والهّم أعسُر داء
ياليل مالك لاترق لحالتى أتراك والأيام من أعدائى

وماذا يستطيع أبوماضى أن يصنع من أجل هذا الفقير ؟ وليس فى وسعه أن يردّ إليه الحياة الكريمة ، إلا أن يزفر من أجله زفرة حارة صادقة ؟ ويشير إلى هؤلاء المتشبثين بأموالهم ، مستعينا بالفكرة الدينية عن أصل الانسان .

لهفى ولو أجدى التعيس تلهفى لسكفت دمعى عنده ودمائى
قلْ للغنّى المستعزّ بماله مهلا لقد أسرفت فى الخيلاء
جبل الفقير أخوك من طين ومن ماء ومن طين خلقت وماء

فكيف نسى المتكبر هذا الأصل الحقير حتى جعل يصول تيها ، ويباهى بلبس الحرير ، ويتمرد على الناس ؟

نَسِيَ الطيَن ساعة أنه طينٌ حقيرٌ فصال تيهاً وعربْد
وكسا الخزُّ جسمه فتباهى وحوى المال كيسهُ فتمَّرَدْ
ياأخى لاتمْل بوجهك عنى ماأنا فحمةٌ ولا أنت فرقد
أنت لم تصنع الحريرَ الذى تَلْبَسُ واللؤلؤ الذى تتقلد
أنت فى البردة الموشاة مثلى فى كسائى الرديم تشقى وتسعد(١)

وبعد أن يذكر الدكتور عابدين نماذج متعددة تصلح لمجال هذه الموازنة ، ويعلق عليها تعليقا نقديا موضوعيا يتميز باللباقة والذكاء يقف عند على محمود طه المهندس ، فيذهب إلى أن معظم شعره لعله مثل واضح لشعر الجلبة والضوضاء ، نظمه مأخوذا بما كان قد شاهده أو تخيله فى حفلة ساهرة ، أو جماعة سامرة ، أو موكب فخم ، أو مهرجان حافل ، حتى حين يصف الطبيعة الساكنة ، أو يعبرّ عن حالته النفسية ، فهو لايهدأ حتى يخلق من الطبيعة ضجيجا ، ويحشد فى حالته النفسية جيشا جرّارا ، وجموعا زاخرة من الحركات العنيفة والصرخات الداوية ، لذلك وفق المهندس فى شعر الغناء والنشيد والألقاء ، فهو صانع أنشودة ، أو شاعر موكب ، أو هاتف متحمس يقود مظاهرة صاخبة ، هو لايطيق ، أو لعله لايقدر أن يخاطب نفسه فى هدوء ، وأن يتأمل الحياة فى تلبث ، وأن يتفحص الشىء فى رويّة ،

(١) بين شاعرين مجددين : إيليا ابى ماضى وعلى محمود طه المهندس : ط ٦ ـــ ١٩٦٧ م دار الثقافة ـــ بيروت ـــ ص ٢٠ ـــ ٢٢

وهو فى هتافه وأوصافه يدخل الجماعة فى حسابه دائما ، ومن ثّم ندرك مدى تعلّق المهندس (بالقشرة الخارجية) التى يعيش عليها الناس .

هذه النزعة (الضمنية) فى شخصية المهندس ، وهى انسياقه فى تيار الجماعة ، مع مايستتبع ذلك من شعور بالقوة ، وتغنّ بالمواكب ، وضعف فى الفردية المستقلة ، وانشغال عن تعمق النفس ، وتوسيع آفاق المدارك ــ هذه النزعة قد تجلت آثارها فى تعلقه بمظاهر الأُبهة والزخرف ، ونفوره من الواقع ، ونظرته العابرة التى لاتكاد تثبت على شىء ، وإيثار المجتمع الصاخب ، ومغالاته فى اختيار العبارات الداوية ، والألفاظ الرنانة .

وفى ذلك كله يختلف المهندس عن ابى ماضى ، فأبو ماضى يكره السطحية بأنواعها ، سطحية الأبهّة الفارغة ، وسطحية التعبير المزخرف الرنّان ، وسطحية التفكير العامى المبتذل .(١)

وهكذا نرى أن الدكتور عبد المجيد عابدين قد استطاع أن يسبر أغوار الشاعرين الكبيرين من خلال هذه النماذج التى وقفنا عندها ، وأن يحّدد سمات كل شخصية تحديدا يبرز صلتها بالتراث العربى القديم ، وأثرها فى حركة التجديد عند المعاصرين ، فلم يتفوق إيليا إلا من خلال الالتفاته القوية إلى الماضى ، إلى نظرية الشعر عند العرب ، ولم يتفوق على محمود طه المهندس إلا من وقوفه على القاعدة الصلبة لهذه النظرية ، وراح كل منهما يعلن عن ذاته ، ويكشف عن مذهبه ، من خلال مابرّز فيه .

ولقد كان أبو تمام هو ذلك الشاعر الذى وعى جيدا نظرية الشعر العربية ، وأراد أن ينطلق من تلك النظرية إلى مذهب يعرف به ، وينسب إليه فأوغل إيغالا شديدا فى البديع ، وتكلف تكلفاً أخرجه أحيانا عن منطق اللغة ، فقوبل باستنكار العلماء والأدباء والنقاد .

« هذا المذهب من أبى تمام وأمثاله هو الذى جعل أبيات القصيدة الواحدة لديهم متفاوتة ،فالشاعر منهم إذا جرى على الطبع الحضرى فى تضاعيف قصيدة مسبوكة على الطريقة البدوية رق شعره ، حتى بدأ خنثا بنسبة مايجاوره من أبيات ، فإذا انساق مع طبعه الحضرى إلى غاية جاء بأحسن نظام ، حتى إذا أدركه الميل إلى البداوة تسنمّ أوعر طريق ، فطمس ماقدمه من محاسن ، ومحاطلاوتها .

(١) المرجع السابق : ٢٥ ــ ٢٦:

على أن التفاوت لدى الشاعر الواحد يقتضيه اختلاف الموضوعات ، فليس أسلوب الغزل — فى الفاظه وتراكيبه — كأسلوب الفخر ، ولا المدح كالوعيد ، بل لابد أن تقسم الألفاظ على رتب المعانى فى الشعر والنثر على السواء ، وهذا التفاوت لايقضى على الاستواء المستمر فى الموضوع الواحد ، فذلك يتحقق « برفض التعمل ، والاسترسال للطبع ، وتجنب الحمل عليه ، والعنف به »(١)

وأبرز الأمثلة على ذلك، تجدها فى شعر البحترى وجرير والغزلين من شعراء الأعراب وشعراء الحجاز ، وهنا نحسّ أن الجرجانى أصبح كالآمدى شديد الأرتياح إلى هذا الشعر الذى يأتى عفو الخاطر مسمحا منقادا ، وقد استخفه الطرب له ، لسهولة مأخذه ، وقرب متناوله مؤثرا للبساطة العفوية فى مثل :

أقول لصاحبى والعيسى تهوى | بنا بْين المنيفــة فالضمّــار

على مثل قول أبى تمام :

دعنى وشرْبَ الهوى ياشاربَ الكاس فإننى للذّى حَسَّيْتَهُ حاسى

(وهى قصيدة لم يخل بيت منها من معنى بديع ، وصنعة لطيفة ، وقد أتيح لها الإحكام والمتانة والقوة)(٢)

ولعّل السبب الذى جعل صاحب الوساطة يهتز ويستريح لقول بعض الأعراب :

أقولُ لصاحبى والعيسُ تهْوِى .... الأبيـــــــــات

أكثر من أبيات أبى تمام : دعنى وشربَ الهوى ياشارب الكاس

أن الأبيات الأولى تطالعك بطبع خالص ، وعفوية خالصة ، فلا تقتضيك جانبا من الفكر ، ولا شيئا من المعاناة ، بل تقع مضامينها فى قلب المتلقّى من غير أن تستأذن عليه ، فتحدث له لذة مباشرة ، وارتياحا نفسيا سريعا .

بخلاف ابيات أبى تمام التى تتطلب وقدة من الفكر ، وكثيرا من المعاناة ، حتى يصل المتلقّى إلى قرارها ، ويستريح أخيرا إليها ، والنفس البشرية قد جبلت على حبّ

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : دكتور إحسان عباس : ٣٣٠

(٢) المرجع السابق : ٣٣١

مايريحها ، كما جبلت على أن تهتز لعنصر المفاجأة الذى يتمثل فى قذف المضامين فى صورها إلى المشاعر والاحساسات ، فتنجذب سريعا إليها .

وهناك أمر آخر نرتضيه فى هذا المقام ، ونطمئن إليه ، وهو أن الشعر الذى يستمد قوته وفنيته من سماحة الطبع والسليقة يجد طريقه مباشرة إلى القلوب ، لأن الطباع تتواصل ، وتتجاذب ، ويستجيب بعضها إلى بعض ، إذ هى تنبع من مشكاة واحدة قد خلقها الله ، ألا ترى أن الغرائز التى تمد التجارب الانسانية بطاقاتها المعبرة واحدة ؟ بخلاف الشعر الذى يميل به صاحبه ميلا شديدا إلى الصنعة ، فإنك تراه قد حمل شخصية صاحبة المعقدة ، وثقافاته المتعددة العميقة ، فلا بدّ أن يتروى المتلقِّى لأمثال هذا الشعر ترويا كبيرا ، ولابدّ أن يتعمقه تعمقا مضنيا ، وقد يصل إلى مايريد الشاعر ، وقد لايصل إلى مايريد ، فيفقده ذلك كثيرا من الاستمتاع بلذة الفنّ الشعرى ، لأن الناس تختلف ثقافاتهم وتتباين ، فمن الطبيعّى إذن أن يختلفوا فى شعر أبى تمام والمتنبىّ .

إلا أننا يجب ألا نغفل عن حقيقة مؤكدة ، وهى أن الوصول إلى أعماق الشاعر ، والسباحة فى أمواج نفسه المتلاطمة ، بعد الجهد الجهيد ، والبذل الشديد ، يضفى على العمل الشعرى جلالا أىّ جلال ، ويوّلد منه لذة ، تجد ذلك واضحا .

فى قول الجرجانىّ تعليقا على أبيات أبى تمام :

دعنى وشرْبَ الهوى ياشاربَ الكاسِ ... فإننى للذى حسّيْته حَاسى
لا يوحشنَّك مااستعجمتَ من سَقَمى ... فإنّ منزله من أحسن الناس
من قَطْعِ ألفاظِه توصيلُ مَهْلَكتى ... ووصْلُ ألحاظه تقطيعُ أنفاسى
متى أعيشُ بتأميل الرجاء إذا ... ما كان قطعُ رجائِى فى يدىْ ياسى

« فلم يخل بيت منها من معنى بديع ، وصنعة لطيفة ، طابق وجانس ، واستعار فأحسن ، وهى معدودة فى المختار من غزله ، وحَقٌّ لها ، فقد جمعت على قصرها فنونا من الحسن ، وأصنافا من البديع ، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه[1] »
ونحن نرى أن الجرجانى يمشى على أرض مدروسة ، فلا يتخبط ، ولا يتناقض ، ولكنه يلحّ إلحاحا شديدا على الانطلاق من عمود الشعر ، وللشاعر أن يجدّد كما يشاء

(١) الوساطة : ٣٢ ــ ٣٣

بحيث لا يستنكر تجديده منطق اللغة المتواضع عليها ، وبحيث لا يغفل إطلاقا عن تلك العوامل الضرورية فى الشعر ، وهى الطبع والرواية والذكاء والدربة ، هذه العوامل هى التى تكسو الشعر بغلالة من القبول والطلاوة ، والرونق والحلاوة (١) ، فإذا كان الشعر نابعا من تلك العيون الثرّة ، وأخذ بعد ذلك بالتثقيف والتهذيب على نظام مدرسة أوس بن حجر تكاملت له أسباب الجودة والامتياز وهذه هى طريقة العرب ، ولنؤكد ذلك بمثال آخر من كتاب الوساطة .

— ١٠ —

يقول الجرجانى :

[وقد علمْتَ أنّ الشعراءَ قد تَدَاوَلُوا ذكْرَ عيون الجآذر ونواظر الغزلان ، حتى إنّك لا تكادُ تجدُ قصيدةً ذاتَ نسيب تخلو منه إلّا فى النادر الفذّ ، ومتى جمعتَ ذلك ، ثم قرنْتَ إليه قولَ امرىء القيس :

تصدّ ، وتُبْدى عن أسيلٍ ، وتتقى   بناظرةٍ من وحش وَجْرَةَ مُطْفِلِ

أو قابلتَه بقوْل عدىّ بن الرّقاع :

وكأنها بين النساء أعارها   عينيه أحْوَرُ من جآذِرِ جاسم(٢)

رأيت إسراعَ القلْب إلى هذيْن البيتيْن ، وتبيَّنْتَ قربهما منه ، والمعنى واحد ، وكلاهما خالٍ من الصنعة ، بعيد عن البديع ، إلّا ما حَسُنَ به من الاستعارة اللّطيفة ، التى كسته هذ البهجة .

هذا وقد تخلّل كلّ واحد منهما من حَشْو الكلام مالو حُذِفَ لاستغنى عنه ، وما لا فائدة فى ذكره .

لأنّ امرؤ القيس قالَ : « من وَحْشِ وَجْرة » وعديّاقال« من جآذر جاسم » ، ولم يذكرا هذين الموضعين إلّا استعانة بهما فى إتمام النظم ، وإقامة الوزن ، ولا تلتفتنَّ إلى ما يقوله المعنويّون فى « وجرة وجاسم » فإنّما يطلبُ به بعضهم الإغرابَ على بعض .

(٢) ارجع إلى ماكتبناه عن منهج الجرجانى الفنى والنفسى والاجتماعى فى كتابنا « النقد والناقد »

وجرة : موضع بين مكة والبصرة ، والمطفل ذات الطفل من الإنسان ، وجاسم : موضع بالشام ، والجؤذر : ولد البقرة .

وقد رأيت ظباءَ « جاسم » فلمْ أرها إلّا كغيرها من الظباء ، وسألتُ مَنْ لا أحصى من الأعراب عن وحش « وجرة » فلم يَرَوْا لها فضلا على وحش « ضَرِيَّة » وغزلانِ « بُسَيْطة » وقد يختلف خَلْق الظباء وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع ، وأما العيونُ فقلّ أن تختلف لذلك .

وأمّا ما تمّم به عدىّ الوصف ، وأضافه إلى المعنى المبتذل بقوله على إثر هذا البيت :

وَسْنَانُ أَيْقَظَهُ النُّعَاسُ فرنَّقَتْ فى عَيْنِهِ سِنَةٌ وليس بنائم

فقد زاد به على كل أما تقدم ، ، وسبق بفضله جميع من تأخّر ، ولو قلتَ : أقتطعَ هذا المعنى فصار له ، وَحَظَرَ على الشعراء ادِّعاء الشرك فيه لم أرنى بُعْدتُ عن الحق ، ولا جانبتُ الصدق[1]]

فانظر كيف أثنى صاحب الوساطة على بيتى امرىء القيس وعدىّ بأنهما يسرعان إلى القلب ، ويلتصقان به ، وأنهما بعيدان عن الصنعة ، والبديع ، إلا ما حسن من الاستعارة اللطيفة .

وانظر كيف عابهما من جهة الحشو الذى لا فائدة فيه ، ولا يضيف قيمة فنية إلى كل من البيتين ، ولم يذكر الشاعران أسماء الأماكن التى ترتع فيها الغزلان إلا تتمة للوزن والنظم ، وظباء جاسم هنّ ظباء وجرة ، العيون هى العيون ، والأجياد هى الأجياد .

ومعنى ذلك أن الجرجانى لا يمدح الطبع على إطلاقه ، ولكنّه يمدح الطبع الذى لا يخرج بالشاعر عن منطق اللغة ، ومنطق اللغة هنا يرفض الحشو ، ويمقت التطويل من غير علة فنية تستدعيه .

وفى الجهة المقابلة نراه لا يمدح الصنعة على إطلاقها ، ولكنه يمدح الصنعة التى لا تخرج بالشاعر ولا بالشعر عن منطق اللّغة .

ومن هنا سما صاحب الوساطة ببيت عدىّ الثانى ، وقلّد جيده بباقة من المديح والثناء ، وقد أخرج البيت مخرج الطبع والصنعة كليهما ، وانظر إن شئت العلاقة بين قوله : « وسنان أيقظه » وبين قوله : « وسنان ، وليس بنائم » وبين قوله « أيقظه

(١) الوساطة : ٣١ ـــ ٣٢

النعاس » وأخيرا انظر إلى الصورة الجميلة فى قوله : « فرنقت فى عينه سنة » والسِنَةُ أول الغمض ، ورنّق النوم فى عينيه يعنى خالطها ، فهو بين النوم واليقظة ، وبين اليقظة والنوم ، يتمايل قليلا ، لينام ، ويفزع قليلا ، ليستييقظ ، فالنوم مشوب باليقظة ، واليقظة مشوبة بالنوم ، ونستطيع أن نقول من خلال هذا البيان : إنه شبه نائم ، أو شبه يقظان .

فالصنعة هنا مستجيبة تماما لما فى الطبع من أريحية واهتزاز نفسىّ ، والطبع هنا مستجيب تماما لما فى الصنعة من دقة وتأمل ينشط خلايا العقل ، وينفث فى جوانبه ألوانا من اللّذة والإمتاع .

المسألة إذن تقف بنا من خلال مفهوم الجرجانى للطبع والصنعة أنهما ينبغى أن يكونا متمازجين ، منسجمين ، غير متنافرين ، فلا تخلّ الصنعة بحلاوة الطبع ، ولا يقصر الطبع عما فى الصنعة من تأمل دقيق ، وفكر عميق ، ولم يستطع أبو تمام أن يقف هذا الموقف المتّسق بين الصنعة والطبع فى طائفة من شعره ، تعرض فيها لنقد النقاد ، وقدح القادحين .

والجرجانى لا يملّ التكرار فى هذا المعنى ، إنّه يؤكده بكل طريق ، ويفسره بأكثر من أسلوب ، استمع إليه أيضا من خلال هذا النصّ .

— ١١ —

[وهذا أمْرٌ تُسْتَخْبَرُ به النفوسُ المهذّبةُ ، وتَسْتَشْهِدُ عليه الأذهان المثقّفة ، وإنما الكلام أصواتٌ محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار .

وأنت قد ترى الصورة تستكملُ شرائط الحسن ، وتستوفى أوصافَ الكمال ، وتذهب فى الأنفس كلّ مذهب ، وتقفُ من التمام بكلّ طريق ، ثم تجدُ أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلقُ بالنفس ، وأسرع مما زجة للقلب ، ثم لا تعلمُ وإنْ قايست ، واعتبرت ، ونظرتَ ، وفكرت ، لهذه المزيّة سببا ، ولما خُصَّتْ به مقتضيا .

ولو قيل لك : كيف صارتْ هذه الصورةُ ، وهى مقصورةٌ عن الأوْلى فى الإحكام والصنعة ، وفى الترتيب والصِّيغة ، وفيما يجمع أوصاف الكلام ، وينتظم أسبابَ الاختيار ، أحْلَى وأرشق ، وأحظى وأوقع ؟ لأقمتَ السائل مقامَ المتعنِّتِ المتجانف ، ورددته ردّ المستبهم الجاهل ، ولكان أقصى ما فى وسعك ، وغايةُ مما عندك أن تقول :

موقعهُ فى القلب ألطفُ ، وهو بالطبع أليقُ .

ولم تعدمْ مع هذه الحال مُعارضا يقول لك : فما عبثَ من هذ الأخرى ؟ وأى وجه عدل بك عنها ؟ .... وهل للطاعن إليها طريق ؟ وهل فيها لغامز مغمز ؟ يحاجُّك بظاهر تحسّه النّواظر ، وأنت تحيله على باطن تُحصِّله الضمائر !

وأقلّ الناس حظّا فى هذه الصِّناعة من اقتصر فى اختياره ونفيه ، وفى استجادته واستسقاطه على سلامة الوزْن ، وإقامة الإعراب ، وأداء اللغة ، ثم كان همّه وبغيتُهُ أن يجدَ لفظا مُرَوَّقا ، وكلاما مُزَوَّقا ، قد حُشِيَ إتجنيسًا وترصيعا ، وشحِنَ مطابقة وبديعا ، أو معنى غامضا قد تعمَّق فيه مستخرجُهُ ، وتغلغل إليه مستنبِطُهُ ، ثم لا يَعْبأ باختلاف الترتيب ، واضطراب النظم ، وسوء التأليف ، وهَلْهَلَةِ النسج ، ولا يقابلُ بين الألفاظ ومعانيها ، ولا يَسْبُرُ ما بينها من نسب ، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب ، ولا يرى اللفظَ إلّا ما أدّى إليه المعنى ، ولا الكلام إلّا ما صوّر له الغرض ، ولا الحسْنَ إلّا ما أفاده البديع ، ولا الروْنَق إلا ما كساه التصنيع .

وقد حملنى حبّ الإفصاح عن هذا المعنى على تكرير القول فيه ، وإعادة الذكر له ، ولو احتمل مقدارَ هذه الرسالة استقصاؤه ، واتسع حجمها للاستيفاء له ، لاسترسلتُ فيه ، ولأشرفْتُ بك على مُعْظمه(١)]

١ ـقلنا إن الجرجانىَّ لا يملّ التكرار حول نظريته التى تمزج بين الطبع والصنعة ، فالطبع أو الموهبة وحدها لا ينتج شعرا يعتدّ به ، والصنعة وحدها تفقد الشعر أهم خصائصه وهى روح الشعر أو روح الفن ، فالزواج بين الطبع والصنعة زواج شرعى ، والنفس التى تصل إلى مرحلة التهذيب بالخبرات والتجارب الإنسانية ، والعقول التى تحترق بالثقافة ، وتنضج بالوعى ، هى التى تدرك خطر ذلك المزج بين الصفة الأصيلة التلقائية فى الشاعر ، وبين الصفة المكتسبة بالإمعان فى القراءة ، والسباحة الدائمة فى محيط الفكر الإنسانى .

وما دام الجرجانى قد استقى فكرته تلك ، ومذهبه ذاك من خلال النظرية الشعرية عند العرب ، فإن يسلّم بداهة بأن الشعر العربى القديم وليد هذه المزاوجة بين الطبع والصنْعة ، ولقد أشار من قبل إلى مدارس المجوّدين ، من أمثال أوس بن حجر ، وهم هؤلاء الذين رزقوا موهبة الطبع ، أو طبع الموهبة ،وأنضجوها فى بوتقة من الثقافة الجادة ، والممارسة الطويلة .

---

(١) الوساطة : ٤١٢ ـــ ٤١٣

إذن الشعر الجاهلىّ والأموى والعباسىّ لم يكن وليد الموهبة وحدها ، وإلا لما أتى إلينا فى هذا الشكل المتميز الذى يدل دلالة أكيدة على أن الشاعر العربى كان يستبطن الرؤى والظواهر ، ويغوص فى أعماقها ، ويصفها وصفا يدل على تمكنه من أسرارها ودفائنها ، حتى وصل الحال ببعض النقاد إلى أن يقرروا : أن الشعر علم من علوم العرب .

لا بدّ إذن من الصنعة التى تجوّد فى البيت ، وتجوّد فى المقطوعة ، وتجوِّد فى القصيدة حتى تصبح عملا فنيا متكاملا من وجهة نظر الشاعر الذى ينشئها ، فامرؤ القيس ، أو عنترة ، أو زهير أمام معلقته لا يشطح شطحات شعرية من هنا وهناك ، وإنما يقيم كل منهم بناء شعريا تتكامل حلقاته ، وتتدخل فيه نفس كل واحد منهم باعتبار اتجاهاته الفنية والاجتماعية التى تميزه عن غيره ، ليكون بين أغراض هذه المعلقة نوع ما من الرباط ، فهى عمل فنىّ بلغة عصرها ، وهى عمل فنىّ بلغه أى عصر من منطلق أنها نبضة من نبضات العواطف الإنسانية المشتركة .

يقول أستاذنا الدكتور شوقى ضيف : الشعر ليس عملا سهلا ساذجا كما يعتقد كثير من الناس ، بل هو عمل معقّد غاية التعقيد ، هو صناعة تجتمع لها فى كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد ، ما يزال النقاد منذ أرسطو طاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد ومقاييس ، وقد يكون من الغريب أن نجعل الشعر صناعة ، ولكنه الواقع ، فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع ، ولذلك نراهم يقرنون فى أبحاثهم الشعر إلى الصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى .

وكلمة شاعر عندنا فى العربية تقترب من معناها فى اليونانية ، فالشاعر معناها العالم ، والشعر معناه العلم ، والعلم يدخل فى باب الصنائع ، ولقد انتثر فى أشعار العرب القدماء ما يدل على أنهم كانوا يحسّون بأن الشعر ضرب من الصناعات ، إذ جعلوه كبرود العَصْب ، وكالحلل والمعاطف والديباج والوشى وأشباه ذلك ، فهو فى رأيهم يشبه صناعة الثياب ، فيه الملوّن وغير الملوّن ، فيه الوشى وغير الوشى ، بل أننا نراهم يسمّونه صناعة ، فقد روى الجاحظ أن عمر بن الخطاب قال : « خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدىْ حاجته »

فالشعر فى رأى العرب — كما هو فى رأى اليونان — صناعة ، وهى صناعة معقّدة تخضع لقواعد دقيقة صارمة فى دقتها ، بحيث لا ينحرف عنها صناع الشعر ،

إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى ما تزال تنمو مع نموّ الشعر ، وتتطور مع تطوّره[1] .

ليست الصنعة وليدة عصر بنى العباس إذن ، وليست بدايتها شعر مسلم بن الوليد وأبى نواس وأبى تمام ، بل هى قديمة قدم الفنّ الشعرى ذاته ، سواء عند اليونان أو عند العرب ، أو عند أية أمة من أمم الأرض .

لا يستطيع الشاعر أن يقول شعرا له قيمة شعرية إلا إذا هضم ثقافة عصره ، واندمج فى قضايا زمانه ، واستغرق فى تجارب الناس ومشاكلهم ، لتنبض فيه الحاسّة الشاعرة ، ويتولد من إحساسه الجارف بالعصر والناس والقضايا والمشاكل نبع من المضامين التى تخرج فى أشكال مرسومة .

ولنرجع فى جلاء هذه الفكرة مرة أخرى إلى أستاذنا الدكتور شوقى ضيف الذى يقول : إن من يرجع إلى صناعة الشعر العربى فى أقدم نماذجه يرى صعوبة هذه الصناعة ، وأنها ليست عملا غُفْلا ، بل هى عمل مرسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة ، وتلك آثار الشعر الجاهلىّ تتوفر فيها قيود ومراسيم متنوّعة .

ولعل ذلك ما جعل « جويدى » يقول : إن قصائد القرن السادس الميلادى الجديرة بالإعجاب تنبىء بأنها ثمرة صناعة طويلة[2] »

فإن ما فيها من كثرة القواعد والأصول فى لغتها ونحوها وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنها لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية إلا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء فى صناعتها ، وفى دراسة « موسيقى الشعر » الجاهلىّ ما يفسّر بعض هذه الجهود ، فالقصيدة تتألف من وحدات موسيقية يسمّونها الأبيات ، وهى تبلغ عادة أربعين بيتا ، وقد تزيد على مائة ، وقد تنقص إلى عشرة ، ويلتزم الشاعر فى جميع هذه الأبيات وزنا واحدا يرتبط بألحانه ونغماته فى « النموذج الفنىّ كله ، كما يلتزم حرفا واحدا يتحّد فى نهاية هذه الأبيات يسمّى « الروىّ » ولا يكتفى بذلك ، بل ما يزال يوفر جهودا ، ويلتزم أصولا يقوم على دراستها علم العروض والقافية .

وهناك أصول أخرى غير هذه الأصول الصوتية الخاصة فى النماذج الجاهلية تستمدّ من التصوير ، إذ الشعر الجاهلىّ — كما وصلتنا نماذجه — لا يعتمد أصحابه على « فن الموسيقى » فقط وما يحدثون فيه من قواعد والتزامات

---

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى . دار المعارف بمصر : ط ٩ : ص ١٣ — ١٤

(٢) نقلا عن : Guidi, L'arabic Anteislamique P.41 .

دقيقة ، بل هم يعتمدون على فنّ آخر ، لعلّة أكثر تعقيدا ، وهو « فن التصوير » ولعلّ ذلك ما جعل « جب » يقول : « إن أدب العرب أدب رومانتيكى » فهو فى أقدم نماذجه يغلب عليه الخيال والتصوير ، ومن يرجع إلى نماذج أمرىء القيس يلاحظ أنه يعنى بالتصوير فى شعره ، كأنّ التصوير غاية فى نفسه ، فالأفكار تتلاحق فى صفوف من التشبيهات ، حتى تستتمّ هذا الفن من التصوير ، وكأنما القصائد برودبمانية ، ففيها ألوان ونقوش ورسوم على صور وأشكال كثيرة .

وارجع إلى قول امرىء القيس « قيد الأوابد » فى قوله :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها بمنجرد « قيد الأوابد » هيْكل

لترى أن القدماء كانوا يعجبون بهذه الكلمة ، لأنها عبّرَتْ فى إيجاز بالغ عن سرعة الفرس وحدّته فى الجرْى والنشاط ، فهو قيد الأوابد ، كلّما أرادها قيّدها ، ولم تستطع إفلاتا منه ولا فرارا ، وهذا الإيجاز البالغ يدل على مجهود عنيف كان يقوم به امرؤ القيس ، حتى يلقى عن شعره كل إطناب فيه ، ونحن لا نشك فى أنه تعب تعبا شديدا قبل أن يجد هذه الكلمة الدقيقة التى تعبر عن تلك الصورة الواسعة .

ولا بدّ للشاعر من مهارة خاصة حتى يستطيع أن يوفق إلى الكلمة التى يريدها ، وتلك مقدرة الشعراء الممتازين التى يتفاضلون بها[1] .

إن الجرجانى ناقد إنسانىّ عالم يعى تراث أمته جيّدا ، ويسجل مذهبه النقدى من خلال هذا الوعى الذى يحيط بأثر الطبع والصنعة كليهما فى سمات الشعر المتفوق الممتاز ، ولا يزال المزج بينهما عملا نقديا معاصرا ، ينظر إليه النقاد المحدثون فى كل الآداب الإنسانية ، باعتبار أنه من الدوافع القوية للأعمال الشعرية الخالدة . وأن شعراء العرب القدماء من خلال ذاكرة الجرجانى الواعية ليسوا منعزلين عن ثقافة عصورهم التى اندمجوا فيها ، وعبّروا عنها ، وتفاعلوا معها ، وأن لغتهم الشعرية كانت لغة خاصة ، تناسب مواهبهم ، وثقافاتهم وأمزجتهم « إن لغة الشعراء الأوائل القدماء كانت تختلف أساسا عن اللغة العادية للإنسان ، لأن هذه اللغة أضيف إليها نوع من النظم ، مما جعلها لغة خاصة مبتكرة ، تختلف عن لغة الإنسان فى حياته اليومية العادية[2] »

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : ١٤ وما بعدها بتصرف :

(٢) Words Worth, « Appendix on Poitic Diction » in English critical essays ed., Anglo Egyptian. Cairo . 1974 P. 308

والذى نريد تأكيده فى هذه المناسبة هو فكر الجرجانى النقدى ، الذى لا يستطيع منصف أن يقول إنه ابن عصره فقط ، ولكنه جدير بأن ينسب إلى الفكر الإنسانى فى جملته .

٢ ـــ ويستتبع ما سبق أن قلناه ، مستوحين إياه من نصّ الجرجانى فى النقطة الأولى « أن الكلام أصوات ، مجلّها من الأسماع محل النواظر من الأبصار »

وهنا يضيف صاحب الوساطة نافذة أخرى لتذوق النصوص الأدبية ، هى نافذه الأذن التى يربط بينها وبين العين فى تملّى المشاهد الجميلة ، والانجذاب نحوها ، والاستمتاع بها ، كما أنه يشير إلى تجسيد الأصوات فى مقابل تجسيد المضامين عن طريق الكلمات .

« والقاضى الجرجانى بهذا يلحق فن القول ، كما يقول الدكتور محمود الربيعى بعالم الفنون التشكيلية ، والتجسيد هو أول خصيصة مميزة فى هذا المجال ، ويهدف هذا التجسيد إلى التأثير عن طريق الشكل الماثل ، وليس معنى هذا انعدام أثر المضمون ، وإنما معناه أن المضمون لا يتحدّد بعيدا عن الشكل الخاص الذى يتشكل فيه . ومن هنا يصبح الحديث عن مضمون ثابت فى الفن أمرا لا معنى له ، ويصبح الطريق الوحيد لتحديد معنى مضمون ما هو تعرف الشكل الذى يتشكل فيه هذا المضمون . ومن هنا أصبح فصل الشكل عن المضمون مجافاة لروح الفن ، وطبيعة تركيبه ، لا كما يراه فحسب النقد الأدبى ، بعد أن تطور هذا التطور الهائل فى هذا العصر ، بل كما يراه الناقد الفطن على بن عبد العزيز الجرجانى قبل نحو عشرة قرون من الزمان[١] »

هذا الشكل الفنى المتجسّد عن طريق الأذن ، أو عن طريق العين ، لا يصنع صنيعه فى التأثير ، وإحداث اللّذة لمجرّد أنه شكل فنىّ متجسد ، بل لا بدّ أن ينبع التأثير من المضمون ، ويفعل فعله فى الشكل ، فيكتسب سحره وجاذبيته التى بها ينتقل إلى القراء والسامعين ، وهذا يدل دلالة أكيدة على المزج الشديد بين المضمون والشكل ، وأنه لا يمكن الفصل بينهما ، أو بعبارة أخرى لا يمكن النظر إليهما منفصلين .

فأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب فى الأنفس كلّ مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها

---

(١) نصوص من النقد العربى : المقدمة : ٣٩

فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفس ، وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم ، وإن قايست ، واعتبرت ، ونظرت وفكرت ــ لهذه المزية سببا ، ولما خصصت به مقتضيا .

فما الفرق بين الصورتين يا ترى ؟

هذه صورة كاملة تامة فى الصياغة . ولكنها لا تعلق بالنفس ، ولا تمتزج بالقلب ، وتلك صورة دون الأولى فى الكمال والتمام الشكلى ، ولكنها تجد طريقها إلى القلب ، وتمتزج بالمشاعر ، فما الذى جعل الصورة الأولى تتخلف عن الصورة الثانية ؟ وما الذى جعل الصورة الثانية تمتاز عن الصورة الأولى ؟

هناك أمر فى داخل الصورة الثانية هو الذى أكسبها هذا الامتياز ، وجعلها تتفوق على صاحبتها ، هذا الأمر يفهم من قول صاحب الوساطة : « موقعه فى القلب الطف ، وهو بالطبع أليق ، ومهما تكن الصورة الأولى بالغة ما بلغت من جودة الشكل ، واستيفاء الشروط فى الأقسام والتفاصيل ، والتزام الحدود والقواعد فى الإعراب والأعاريض ، فإنها لن تصل إلى قاع النفس ، ولن يصاحبها شىء من التأثير ، ما دامت خلوا من هذا المكنون الخفىّ ، الذى ينفث سحره الخاص ، وجلاله الخاص ، ولذّته الخاصة من داخل الصورة إلى خارجها .

يقول الدكتور محمود الربيعى : ويطوّر القاضى الجرجانى فكرته تلك فى ربط الفن بالمرئيات ، فيعقد مقارنة بين فنّ القول والتصرير ، مستطردا إلى فلسفة الشكل وعوامل تأثيره ، والفكرة الأساسية التى يطرحها هنا فكرة صحيحة وقريبة ، وهى أن استيفاء الشروط الخارجية فى الشكل الفنىّ لا يجعل منه فنا جيدا بالضرورة ، لأن الشروط إنما تستوفى فى الفنّ الجيّد حين تكون صادرة من داخله ، فتكون علامة على نضجه ، وهى إذا جلبت ، لتوهم بهذا النضج دلّت على الفجاجة والزيْف ، ونحن ــ مثلا ــ نتعرف على الحمرة فى التفاح ، على أنها دليل النضج ، وعلى الصفرة فى البرتقال على أنها دليل النضج ، لايماننا بأن عملية النضج من داخل التفاحة ، ومن داخل البرتقالة هى التى جعلت هذه أو تلك تأخذ هذا اللون المتميز ، ونحن نعلم كذلك أن أشباه تلك الصفات يمكن أن تجلب من الخارج للتفاحة والبرتقالة قبل النضج ، فتكون أصباغا قد تفوق فى حمرتها أو صفرتها لونهما الطبيعى ، ولكنها لا تدل فى تلك الحالة إلّا على الزيْف الذى لا يخدع به سوى المخْدوعين[1] »

---

(١) المرجع السابق ٣٩ ــ ٤٠

إن فكرة علامة النضج هذه التى لمسها الدكتور الربيعى فى فلسفة الشكل عند الجرجانى لا تقتصر على جلال اللونين الأحمر والأصفر فى التفاحة والبرتقالة ، وإنما هى عامة فى جميع الأشياء ، فالورود المختلفة الأشكال والألوان إنما تستمد طاقتها الجميلة المعبرة من خصائص خفية تكمن فى داخلها ، هذه الخصائص الخفية التى

تكمن فى الداخل هى التى تضفى على كل وردة أو زهرة سمة خاصة تميزها عن غيرها من الورود والزهور ، وتحتفظ لها جميعا بتلك الخاصية التى تأسر العيون إليها ، وتجذب الإحساسات نحوها ، كذلك أنواع الفواكه ، تحتفظ كل فاكهة بلون معيّن ساحر جذاب ، وطعم معين يحسّ متذوقه بحلاوة خاصة ، وارتياح خاص ، وهى لا تصل إلى هذا المستوى من السحر والجاذبية فى الشكل ، والطعم واللّذة فى المذاق ، إلا إذا كان هناك هذا الروح الخبىء الذى يمنحها تلك الطاقة الجمالية الخاصة ، وينفث فيها من شعاعه الداخلى ما يجعلها حيَّة نابضة ، عن طريق الغذاء والماء الذى تتمثله حياة وجاذبية .

هذا الأمر الداخلىّ سبق أن سمّيناه « روح الفن »[1] وهو ما يتحرك به المضمون وينشط ، وينبض بالحياة داخل صورته الشكلية حسبما تجود بها قريحة الشاعر والأديب . ولعلّ مردّ ذلك كله هو هذا الإنسان الذى يصبح مجرّد عظام نخرة ، ولحم بال ، لا قيمة له ، ولا غناء فيه ، إذا تجرّد من روحه التى تبعثه بعثا ، وتنفث فى جوانبه طاقات هائلة من الحركة والنبض ، والجمال والجلال .

والتعبير الأدبى كائن حىّ كهذا الإنسان ، لا بدّ أن تتقمصّه روح تنثر شعاعاتها فى كل أجزائه وملامحه ، لينتفض بالحياة ، ووراء عملية الخلق هذه شاعر فذ ، أو أديب عبقرى ، يمنح الأسلوب روحه الخالدة .

وأنا لا أوافق الدكتور الربيعى على ما ذهب إليه من أنّ الجرجانى يحيلنا فى التمييز بين الأمور على شىء لا يخلو من الغموض ، إذ يعبّر عن هذا الشىء الغامض بالعبارات التالية : « وملاك ذلك كله ، وتمامه الجامع له ، والزمام عليه ، صحة الطبع ، وإدمان الرياضة ، فإنهما أمران ما اجتمعا فى شخص ، فقصّرا فى إيصال صاحبهما عن غايته ، ورضيا له بدون نهايته[2] »

---

(١) انظر كتابى « النقد والناقد » الفصل الخاص بمنهج الآمدى النقدى : والفصل الخاص بمنهج القاضى الجرجانى

(٢) نصوص من النقد العربى : ٤٠

لأن الجرجانى بتحسّس طريقه جيدا فى نظره إلى الشعر ، هذا الفن الجميل الذى يتبع من الطبع والرواية والذكاء والدّربة ، وعن طريق التآخى بين هذه العناصر أو المصطلحات الأربعة ينبثق الشعر ، فالطبع والذكاء صنعتان نفسيتان ، تتعلقان بروح الفن ، أو يتعلق روح الفن بهما ، والرواية هى الثقافة ، ولا غنى عنها فى إمداد الطبع والذكاء بأداته المعبرة ، والدّربة هى تلك التموجات التطبيقية التى عن طريقها يصل الشاعر إلى النبع الصافى للفن الشعرى من خلال قريحته ، فالدربة تثير تموجات النفس الشاعرة ، وعن طريق هذه الإثارة المستمرة يصل الشاعر إلى أصفى ما فى نفسه من شعر .

والفيصل فى ذلك كله هو الإحساس الذى تتعدّد درجاته وتختلف من شاعر لشاعر ، ومن ناقد لناقد ، ومن أديب لأديب .

إن الجرجانى لم يهمل هذا الجانب الضرورى فى النظر إلى الشعر ، ووقف يؤكده فى كل مناسبة ، وهو فى النص الذى بين أيدينا الآن يذهب إلى أنّ الكلام : منثوره ومنظومه ، ومجمله ومفصّله ، تجد منه المحكم الوثيق ، والجزْل القوىّ ، والمصنّع المحكم ، والمنمّق الموشح ، قد هذب كل التهذيب ، وثقّف غاية التثقيف ، وجهد فيه الفكر ، وأتعِب لأجله الخاطر ، حتى احتمى ببراءته عن المعايب .

وها أنت ذا تجد لفؤادك عنه نبوة ، وترى بينه وبين ضميرك فجوة ، فإنْ خَلُص إليهما فبأن يسهِّل بعضُ الوسائل إذنه ،ويمهِّدَ عندهما حاله ، فأما بنفسه وجوهره ، وبمكانه وموقعه ، فلا ، هذا فيما صفا وخلص ، وهذّب ونقّح ، فلم يوجدْ فى معناه خلل ، ولا فى لفظه دخَل .

فأما المختلّ المعيب ، والفاسدُ المضطرب ، فله وجهان : أحدهما ظاهر يُشترك فى معرفته ، ويقع التفاضل فى علمه ، وهو ما كان اختلاله وفساده من باب اللّحن ، والخطأ من ناحية الإعراب واللّغة ، وأظهر من هذا ما عرض له ذلك من قبل الوزن والذوق ، فإنّ العامىّ قد يميز بذوقه الأعاريض والأضرب ، ويفصل بطبعه بين الأجناس والأبحر ، ويظهر له الانكسار البيّن ، والزحاف السائغ .

والآخر غامض يُوصَلُ إلى بعضه بالرواية ، ويوقف على بعض بالدِّراية ، ويحتاج فى كثير منه إلى دقة الفطنة ، وصفاء القريحة ، ولطف الفكر ، وبُعْد الغوْص ، وملاك ذلك كلّه ، وتمامه الجامع له ، والزّمام عليه صحة الطبع ، وإدمان الرياضة ، فإنهما

أمران ما اجتمعا فى شخص ، فقصّرا فى إيصال صاحبهما عن غايته ، ورضيا له بدون نهايته[١] »

وأقل الناس حظا فى هذه الصناعة تلك الطائفة التى تعنى بالشكل فقط ، من حيث سلامة الوزن ، وإقامة الإعراب ، وأداء اللغة ، واللفظ الرائق ، والكلام المزوّق ، الذى حُشي تَجْنِيسًا وترصيعا ، وشحن مطابعة وبديعا ، ومن حيث المعنى الغامض ، قد تعمّق به مستخرجه ، وتغلغل إليه مستنبطه ، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب ، واضطراب النظم ، وسوء التأليف ، وهلهلة النسج ، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها ، ولا يسبر ما بينهما من نسب ، ولا يمتحن مايجتمعان فيه من سبب ، ولا يرى اللفظ إلّا ما أدّى إليه المعنى ، ولا الكلام إلا ما صوّر له الغرض ، ولا الحَسَن إلا ما أفاده البديع ، ولا الرونْق إلا ما كساه التصنيع .

وهنا نلاحظ أن صاحب الوساطة يفرق تفريقا واضحا بين الصنعة والتصنيع ، فالصنعة مطلب شعرى ، والتصنيع يخرج بهذا المطلب الشعرى إلى التكلف ، والبعد الشديد عن النظرية الشعرية عند العرب .

والغرض منها أنّ الشاعر لا ينبغى أن يتمرّد على منطق اللغة ، له أن يستجيب لما تمليه ثقافته ، ويصوّره خياله ، وأن يصنع صنعة ماهرة ودقيقة ، تقنع العقل ، وتشبع القلب ، فإن خرج إلى التصنيع فقد يحجب ذلك جانبا من الرونق والبهاء فى شعره ، وقد يعمّيه تعمية ممجوجة تنفر منه ، وتعرّضه لمذمّة النقاد ، وكراهيتهم .

إن الصنعة أول مذهب يقابلنا فى الشعر العربى كما يقول الدكتور شوقى ضيف ، فهى توجد فى جميع نماذجه القديمة ، وإن كانت تتخذ شكلا بسيطا عند بعض الشعراء ، بينما تتعقد تعقدا شديدا عند آخرين ، ممن يريدون أن يستوعب فنهم مقدرات واسعة من الحذق والمهارة .

ولعلّ مما يفسّر ذلك أيضا أنهم كانوا يسمّون الشعراء بأسماء تصوّر مهارتهم وإجادتهم ، فربيعة بن عدىّ كان يسمّى المهلهل ، « لأنه أول من هلهل الشعر وأرقّه ، وكان طفيل الخيل يسمّى المحبِّر ، لتزيينه شعره ، وكان النمر بن تولب يسمّى فى الجاهلية الكيِّس لحسن شعره ، كما سمّي المرقِّش باسمه ، لتحسينه شعره وتنميقه ، وبجانب ذلك نجد أسماء أخرى مثل : المثقِّب ، والمنخِّل ، والمتنخِّل والأفوه ، وقد سموْا القصائد بأسماء تصوّر هى الأخرى مبلغ تفوقهم وإجادتهم ، فسمَّوْها اليتيمة ،

(١) الوساطة : ٤١٢ : ٣١٣

وسمّوْها السموط ، وسموها الحوليات والمقلّدات والمنقحات والمحكمات .

وكل ذلك يدل على أن الشعراء كانوا يمتحنون وسائلهم ، ويجرّبونها ، وما يزالون يبحثون عن « الأدوات » التى تكفل لشعرهم التفوق والنجاح[1] .

فإذا انتقلنا إلى العصر الأمويّ وجدنا ثقافة العرب تستمد من ثلاثة جداول مهمة : جدول جاهلىّ يتمثل فى الشعر والأيام أو الحروب ومعرفة تقاليد الجاهليين ، وجدول إسلامى يمثله الإسلام وتعاليمه الروحية ، وجدول أجنبى يتمثل فى معرفة الشئون الثقافية والسياسية والإدارية الأجنبية ، فكان طبيعيا والحال كذلك أن تتطور فنون الشعر العربى ، فظهر الشعر السياسى ، وظهرت النقائض[2] .

غير أن هذه الضروب من التطور بالشعر ، وما داخلها من صور التجديد لم تنحرف بصناعته إلى مذهب جديد فى صنع نماذجه ، فقد ظل مذهب الصنعة الذى رأيناه فى العصر الجاهلىّ ، ولكنه نما نموّا واسعا ، إذ أقبل صناع الشعر يبالغون فى الاهتمام بحرفتهم ، ويوفرون لها كل ما يمكن من تجويد وتحبير ، وعبّروا عن ذلك تعبيرات مختلفة ، يقول ذو الرمة :

وشعر قد أرقتُ له طريفٍ ... أجنّبه المسانَدَ والمحالا

ويقول عدىّ بن الرِّقاع :

وقصيدة قد بتّ أجمعُ بينها ... حتى أقوّم مَيْلَها وسِنَادها
نظرَ المثقِّف فى كعوب قناته ... حتّى يقيم ثِقافه مَنآدها[3]

وفى العصر العباسىّ انفتح العرب على ثقافة اليونان والفرس ، وانكب عليها الشعراء يعبّون منها عبّا شديدا ، فظهر مذهب التصنيع أو البديع عند مسلم بن الوليد ، حتى كان أبو تمام ، فبالغ فيه مبالغة شديدة أدت إلى إفساد المعانى ، وتعمية المضامين فى كثير من شعره .

ولم يقف أبو تمام بفنّه عند هذه الألوان القديمة من التصنيع التى يبتهج بها الحسّ ، بل نراه ينفذ إلى ألوان جديدة يبتهج بها العقل ، وهى « ألوان قاتمة » كانت تتسرب إليه من الفلسفات والثقافات العميقة ، فقد استطاع أن يستوعب الفلسفة

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : ٢٢ ــ ٢٣

(٢) السابق : ٣٤

(٣) المرجع السابق : ٣٥ ــ ٣٦

والثقافة ، وأن يحوّلهما إلى فنّ وشعر ، فإذا كل لون منها يعبر عن فكر عميق ، فالطباق والجناس والتصوير والمشاكلة ، كل ذلك يزدوج بالفلسفة وألوان الثقافة القاتمة ، فيجلله الغموض فى كثير من جوانبه[1] .

وهذا هو الذى وقف عنده الجرجانى والآمدى ، وعابا به طائفة من شعر أبى تمام ، ولم يستطع واحد منهما أن يتقبل كل ما جاء به أبو تمام ، وإنما تقبلا بعضا ، ورفضا بعضا ، مما يستسيغه منطق كل منهما ، ويتذوقه إحساسه .

فما قبلاه من أبى تمام ، أو من مذهب التصنيع هو ما يوافق مذهبهما فى الطبع والصنعة ، وما رفضاه ، هو ما يخالف مذهبهما ، ويغرق فى التصنيع إغراقا شديدا ينفرّ الطبع ، ويدعو إلى المذمّة .

من هنا نرى الجرجانى يدعو إلى الوسطية ، من خلال تسمية كتابه « الوساطة » ومهما يكن من شيء فالجرجانى واضح المعالم والسمات فى نظرته إلى الشعر ، وإن كنا لا نقرّه فى كل ما ذهب إليه حيال مذهب التصنيع ، لأن هذا المذهب يعتمد اعتمادا كبيرا على العقل ، والتأمل الفلسفى ، ولقد أثار ضجة كبيرة بين العلماء والأدباء والنقاد ، لأن الخروج على المألوف تتردد فى قبوله النفس ، ولا تأنس إليه الطباع والميول والاتجاهات إلا بعد أخذ وردّ .

ولعلّ هذا ما جعل صاحب الوساطة يتريث فى حكمه على أبى تمام ، ويسمو بأفكاره وتأملاته حينا ، ويقف عند شكل الفن المحكم حقيقة ، وشكل الفن المحكم من ظاهر العبارة .

« وإحكام الصنعة ظاهريا لا يعنى جودة الفن ، وهذه الصنعة حين يتمسك بها تتحول دائما إلى قشور سطحية ، وفرق بين قشرة الفن السطحية ، وشكله الحقيقى الذى هو جوهره فى واقع الحال ، ويقف المتعمقون بقشرة الفن السطحية ــ كما يراهم الجرجانى ــ عند حدود الوزن والإعراب ، وألوان البديع ، والأصباغ الخارجية ، وهم يغفلون فى هذا عن الشكل الحقيقى للفن الذى هو التركيب النامى ، والبناء المتطور ، والتأليف المتوازن ، وذلك هو الشكل الذى يصعب فيه التفرقة بين القشور واللّباب ، لأنه كلّه لباب ، ويصعب فيه أيضا التفرقة بين الوعاء والمحتوى ، لأن الوعاء ــ عندئذ ــ يكون وعاء خاصا لمحتوى خاص ، ولا يتصور أحدهما بعيدا عن الآخر ، أو قل : إنهما فى نهاية المطاف شيء واحد[2] »

---

(١) السابق : ٢٣٩

(٢) نصوص من النقد العربى للدكتور محمود الربيعى : ٤١

لم يخرج الجرجانى ـــ إذن ـــ عن طبيعة مذهبه فى النظر إلى الشعر من قاعدة الطبع والرواية والذكاء والدربة ، وهى تلك القاعدة التى كوّنها لنفسه من خلال استقصائه لنظرية عمود الشعر ، فلم يتح لنفسه أن تتعمق المذهب العقلانى الذى دعا إليه وسلكه أبو تمام ، مع ما يشتمل عليه من خصائص بالغة الخطر ، أهمها محور الفكر الذى يدور حوله الشعر .

الفصل الرابع

مبادىء عمود الشعر بين الجرجانى والمرزوقى

— ١٢ —

يقول الجرجانى : [وكانت العرب إنما تُفَاضِلُ بين الشعراء فى الجوْدة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلِّمُ السبْقَ فيه لمن وصف فأصابَ ، وشبَّهَ فقاربَ ، وبده فأغزر ، ولمنْ كثرتْ سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكنْ تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفِل بالإبداع والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض .

وقدْ كان يقعُ ذلك فى خلال قصائدها ، ويتَّفِقُ لها فى البيت بعد البيت على غير تعمّد وقصْد ، فلما أفضى الشعر إلى المحَدثين ، ورأوا مواقعَ تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميّزها عن أخواتها فى الرَّشاقة واللطف ، تكلّفوا الاحتذاء عليها ، فسمَّوْه البديع ، فمنْ محسن ومسىء ، ومحمودٍ ومذموم ، ومقتصد ومفرط[1]]

من خلال هذا النص نجد صاحب الوساطة يضع يده على الصفات التي يتحقق فى وجودها نموذج الشعر ، وهى مستقاة من عيون الشعر العربى ، مما أجمع على تفضيله الأدباء والنقاد وعلماء اللغة ، وتتضاءل صفات الجوْدة والحسن بمقدار تضاؤل هذه الخصائص فى دواوين الشعراء .

والبحتريّ هو المثل الرائع لعمود الشعر ، لأنه كان يرسل نفسه على سجيتها ، ولم يكن يتكلف البديع أو الاستعارة تكلفا شديدا يستنكره الطبع ، وترفضه السليقة ، وبعبارة أحرى كان البحتريّ يستجيب استجابة تلقائية إلى حاجات عواطفه فى التعبير ، وجيشان نفسه أمام المواقف والتجارب الذاتية ، ولغة العاطفة لغة سلسة واضحة مؤثرة ، سرعان ما تنتقل إلى نفوس المتلقين ، فتحدث فيها الأثر تلوْ الأثر ، لاشتراك الناس فى عواطفهم ومشاعرهم وتجاربهم وإحساساتهم بمواقف الحياة وخبراتها .

وليس معني ذلك أن البحتريّ كان بمنأى عن الصنعة الشعرية ، فقد سبق القول بأن الصنعة قديمة فى الشعر الجاهلى ، وضربنا أمثلة متعددة على وجودها فى شعر المثقفين والمجوّدين ، وإنما كان البحترى يصنع فى شعره من خلال الطبع ، أى أن

---

(١) الوساطة : ٣٣ — ٣٤

الصنعة تجىء فى شعر البحترى رائقة شائقة تتفق وسماحة الطبع ، وتتدفق مع وحى السليقة ، بحيث لا يبدو فيها خروج ولا استغراب .

« وعلى الرغم من لقائه بأبى تمّام ، وروايته لشعره نجده يقف فى الصف المقابل له فى صناعة الشعر وفهمه ، فقد كان يقف فى صف الصانعين فى القرن الثانى من أمثال بشار وأبى نواس ، بينما كان أبو تمام يقف فى المصنِّعين من أمثال مسلم بن الوليد ، وكأنّ البحترى لم يستطع أن ينهض بما أدّاه أبو تمام للشعر من تصنيع وزخرف ، ولعلّ ذلك يرجع — فى بعض أسبابه — إلى أنه نشأ نشأة بسيطة فى عشيرة بُحْتر الطائية ، فلم يتثقف بالثقافات الفلسفية وغير الفلسفية التى عاصرته ، وظل ذوقه فى جملته لا يأبه للتنميق المسرف كما ظل يفهم الشعر على أنه طبع وموهبة ، وعبر الآمدى فى كتابه الموازنة : بأنه أعرابى الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف .

وقال : إنه نشأ فى البادية ، فهو ليس مثل أبى تمام الذى نشأ فى دمشق ، وعاش فى المدن ، وهى مقارنة طريفة أقامها النقاد بين شاعر بدوى وشاعر حضرى لا عهد له بالبادية ، وقد مثّل كل منهما طريقة فى صناعة الشعر وحرفته ، فأما أبو تمام فحضرىّ مثقف ثقافة واسعة ، وهو لذلك يأخذ تصنيع مسلم بن الوليد ، ويعقده تعقيدا شديدا ، أما البحترى فشاعر بدوى ، وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بما ينهض به أبو تمام من التعبير عن الرقىّ العقلى الذى صادف العقل الحضرىّ ، وصناعة الشعر الحضرية(١) »

هذه الصفات التى يتحقق فى وجودها وجود النموذج الشعرى من منظور الجرجانى هى :

١ — شرف المعنى وصحته(٢) .

٢ — جزالة اللفظ واستقامته .

٣ — الإصابة فى الوصف .

٤ — المقاربة فى التشبيه .

---

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : دكتور شوقى ضيف : ١٩١

(٢) انظر كتابى « النقد والناقد » الجزء الخاص بمذهب الجرجانى النقدى .

٥ ـــ الغزارة فى البديهة .

٦ ـــ كثرة الأمثال والأبيات الشاردة .

أما الصفة السابعة فهى صفة سلبية يقول فيها : ولم تكن العرب تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض . ويذهب أستاذها الدكتور احمد بدوى إلى أن المثل الأعلى للشعر يتحقق عند الجرجانى بشروط تكون فى اللفظ والأسلوب ، وصفات يتسم بها المعنى .

أما تلك التى تكون فى المعنى فألّا يكون مبتذلا ، وأن يكون صحيحا شريفا ، مصيبا فى الوصف ، مقاربا فى التشبيه ، إنسانيا يجرى على الألسن مثلا وحكمة .

ويأخذ على صاحب الوساطة بأنه لم يفسّر ماذا يريد بالابتذال ، ولا ما يقصده بالشرف ، ويذهب إلى أنه ربما أراد منهما البعد عن المعانى الدارجة الشائعة بين الناس ، ويؤكد استنباطه ذلك بمثال من شعر البحترى ذكره الجرجانى فى وساطته : وهو

أجدّك ما ينفك يسرى لزينبا ... خيال إذا آب الظلام تأوّبا

وما زارنى إلا ولهتُ صبابةً ... إليه ، وإلّا قلتُ : أهلًا ومرحبا

أضرَّتْ بضوء البدر والبدرُ طالعٌ ... وقامتْ مقام البدْر لمّا تغيّبا

ويعلق على هذا النص بأن معانيه ليست مما تلوكه ألسن العوام ، حتى إن الشاعر عندما أراد أن يعقد صلة بين حبيبته وبين البدر لم يلجأ إلى التشبيه المألوف ، ولكنه أحسّ بحبيبته أجمل من البدر ، فإذا نظر إليها والبدر يتلألأ فى كبد السماء يرى وجهها أبهى منه طلعة ، وأجمل ضياء ، فلا عجب أن أضاء له وجهها الظلمات بعد أن غرب بدر السماء .

يقول : ولا ينغص على هذا الاستنتاج إلا قول الشاعر لحبيبته : أهلا ومرحبا ، فهو من الأمور الدارجة التى لا ارتفاع منها عن السوقة والدهماء .

ويكون المعنى مبتذلا كذلك إذا تداوله الشعراء ، وأكثروا من ذكره ، كما يرى ذلك فى عيون الجآذر ، وعيون الغزلان[1] .

(١) القاضى الجرجانى : دكتور احمد بدوى . دار المعارف بمصر ١٩٦٤ م : ٥٣ وما بعدها

ولست أرى أن المعنى المبتذل هو ما تلوكه ألسن العوام ، أو هو ما تداوله الشعراء ، وأكثروا من ذكره ، كعيون الجآذر ، والغزلان ، فكثير من المعانى تتردد على ألسنة العامة والخاصة ، ولم يغض من قيمتها ترددها على تلك الألسنة قديما وحديثا ، مثل معانى الحبّ والكراهية والمروءة والسماحة والفضل والكرم والعطاء والتودّد وما إلى ذلك ، ولا تزال لعيون الجآذر والغزلان روعة رائعة فى تشبيه عيون النساء الجميلات بهن ، وماذا من الابتذال فى قول الشاعر لحبيبته أو لطيفها : أهلا ومرحبا ؟ وهما كلمتان شائعتان فى الترحيب والائتناس بمقدم زائر محبوب لا نزال نرى لهما أثرا وسحرا فى التوادّ والتلاق وتآلف القلوب ، وحسن الصلة بين الناس .

ولعلّ الجرجانى يقصد بشرف المعنى وصحته المعنى الدقيق الذى يضيف إلى المتلقّين فائدة يهتزون لها ، ويستجيبون إليها ، ولو كان هذا المعنى من المعانى الشائعة على الألسنة والأقلام ، والمعنى لا يكون كذلك إلا إذا تمّ إخراجه فى صياغة طريفة تأخذ بمجامع القلوب ، وتستقر فى الأفئدة .

ولننتقل الآن إلى مبادىء عمود الشعر عند المرزوقى ، لنقارن بينها وبين ماذهب إليه صاحب الوساطة من قبل :

— ١٣ —

جاء فى مقدمة شرح الاختيار المنسوب إلى أبى تمام الطائىّ المعروف بكتاب الحماسة للشيخ الإمام أبى علىّ احمد بن محمد بن الحسن المرزوقى الإصفهانى المتوفى سنة ٤٢١ هـ ما يلى :

[......... فإن كان الأمرُ على هذا ، فالواجبُ أنْ يُتَبَيَّنَ ما هو عمودُ الشعر المعروفُ عند العرب ، ليتميَّزَ تليدُ الصنعة من الطريف ، وقديمُ نظام القريض من الحديث ، ولتُعْرَفَ مواطِىءُ أقدام المختارين فيما اختاروه ، ومراسمُ إقدام المزيِّفين على ما زيَّفوه ، ويعلمَ أيضا فرقَ ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلةُ الأتىِّ السمْح على الأبىِّ الصعْب ، فنقول وبالله التوفيق :

إنّهمْ كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصحَّتَهُ ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف .

ومن اجتماع هذه الأسباب التلاثة كثرتْ سوائرُ الأمثال ، وشواردُ الأبيات والمقاربةَ فى التشبيه ، والتحامَ أجزاءَ النَّظْم والتئامها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزنَ ، ومناسبةَ المستعار

منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدّةَ اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما .

« فهذه سبعة أبواب ، هى عمودُ الشعر ، ولكلّ باب منها معيار .]

١ — [فعيارُ المعنى أنْ يُعْرَضَ على العقل الصحيح ، والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه جَنْبتا القبول والاصطفاء ، مستأنسا بقرائنه ، خرج وافيا ، وإلا انتقَصَ بمقدار شَوْبه ووحْشَته .]

٢ — [وعيارُ اللّفظ الطبعُ والروايةُ والاستعمالُ ، فما سَلِمَ مما يهجِّنُه عند العرْض عليها فهو المختارُ المستقيمُ ، وهذا فى مفرداته وجملته مُرَاعى ، لأنّ اللفظةَ تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامَّها مالا يوافقُها عادت الجملةُ هجيناً .]

٣ — [وعيارُ الإصابة فى الوصف الذكاءُ وحسنُ التمييز ، فما وجداه صادقا فى العُلُوق ، مُمَازجا فى اللّصُوق ، يتعسَّر الخروجُ عنه ، والتبرّؤ منه ، فذاك سيماءُ الإصابةِ فيه ، ويُرْوَى عن عمرَ رضِى الله عنه أنه قال فى زهير : « كان لا يمدَحُ الرجلَ إلّا بما يكون للرجال » فتأمّلْ هذا الكلامَ فإنّ تفسيره ما ذكرناه .]

٤ — [وعيارُ المقاربة فى التشبيه الفطنةُ وحسنُ التقدير ، فأصدقُهُ مالا ينتقضُ عند العكس ، وأحسنُهُ ما أوقع بين شيئيْنِ اشتراكهما فى الصفات أكثرُ من انفرادهما ، ليبينَ وَجْهُ التشبيه بلا كُلْفة ، إلّا أنْ يكونَ المطلوبُ من التشبيه أشْهَرَ صفاتِ المشبّه به ، وأملكها له ، لأنّه حينئذ يدلّ على نفسه ، ويحميه من الغموض والالتباس .

وقد قيل : « أقسامُ الشعر ثلاثةٌ : مَثَلٌ سائرٌ ، وتشبيه نادر ، واستعارةٌ قريبة »]

٥ — [وعيارالتحام أجزاءِ النَّظْمِ والتئامه على تخيُّرٍ من لذيذ الوزْن ، الطبعُ واللسان ، فما لم يتعثر الطبعُ بأَبْنِيَتِهِ وعُقُودِه ، ولم يتحبَّس اللسانُ فى فصوله ووصوله ، بل استمرَّا فيه ، واستسهلاه ، بلا مَلَالٍ ولا كلالٍ ، فذاك يوشكُ أن يكونَ القصيدةُ منه كالبيْتِ ، والبيتُ كالكلمة ، تسالُماً لأجزائه وتقارُناً ، وألّا يكونَ كما قيل فيه :

وشِعْرٍ كبعر الكبْش فرّقَ بَيْنه   لسانُ دعيٍّ فى القريضِ دخيلِ

وكما قال خلف :

وبعض قريض الشعْر أولادُ عَلّة   يكدُّ لسانَ الناطـق المتحفِّظِ

وكما قال رؤبةُ لابنه عُقْبة ، وقد عرض عليه شيئا مما قاله : فقال :

قد قُلْتَ لو كان له قرانُ

وإنما قلنا : « على تخيُّر من لذيذ الوزن » لأنَّ لذيذَهُ يَطْرَبُ الطبْعُ لإيقاعه ، ولذلك قال حسانُ :

تغنَّ فى كلّ شعْر أنت قائِلُهُ إنَّ الغِنَاءَ لهذا الشعر مضمارُ]

٦ — [وعيارُ الاستعارةِ الذهنُ والفطنةُ ، وملاكُ الأمر تقريبُ التشبيه فى الأصل ، حتى يتناسَبَ المشبّه والمشبّه به ، ثم يُكْتفى فيه بالاسم المستعار ، لأنه المنقولُ عما كانَ له فى الوضع إلى المستعار له .]

٧ — [وعيارُ مشاكله اللفظ للمعنى ، وشدّةِ اقتضائهما للقافية ، طولُ الدربة ، ودوام المدارسة ، فإذا حكما بحسن التباسِ بعضها ببعض ، لاجفاءَ فى خلالها ولا نبّو ، ولا زيادةَ فيها ولا قصورَ ، وكان اللفظ مقسومًا على رُتَبِ المعانى ، قد جُعِلَ الأخصّ للأخصّ ، والأخسّ للأخسّ ، فهو البرىء من العيْب .

وأما القافيةُ فيجبُ أن تكون كالموعود به المنتظر ، يتشوَّفها المعنى . بحقّه ، واللفظ بقسْطه ، وإلّا كانتْ قلقةً فى مقرّها ، مجتلَبَةً لمستغنٍ عنها .

فهذه الخصالُ عمودُ الشعر عند العرب ، فمن لزمها بحقّها ، وبنى شعره عليها ، فهو عندهم المفلقُ المعظّم ، والمحسنُ المقدّم ، ومن لم يجمعها كلّها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان ، وهذا إجماع مأخوذ به ، ومتَّبَعٌ نهجُه حتى الآن .

واعلم أنّ لهذه الخصال وسائَط وأطرافًا ، فيها ظهر صدقُ الواصف ، وغلوُّ الغالى ، واقتصادُ المقتصِد ، وقد اقْتَفَرَهَا اختيارُ الناقدين ، فمنْهُمْ من قال : « أحسنُ الشعر أصدقه » قال : لأنّ تجويدَ قائله فيه مع كونه فى اسار الصدق يدلّ على الاقتدارِ والحذْق ، ومنهمْ من اختارَ الغلُوَّ حتى قيل : « أحسنُ الشعر أكذبه »

لأنّ قائله إذا أسْقَط عن نَفْسه تَقَابُلَ الوصف والموصوف امتدَّ فيما يأتيه إلى أعلى الرُّتبة ، وظهَرَ قوّته فى الصياعة ، وتمهُّرِه فى الصناعة ، واتّسعَتْ إلى أعلى الرُّتبة ، وظهَرَ قوّته فى الصياغة ، وتمهُّرُه فى الصناعة ، واتّسعَتْ مخارجُه وموالجُه .

فتصرَّف فى الوصف كيف شاءَ ، لأنّ العملَ عنده على المبالغة والتمثيل ، لا المصادفة والتحقيق ، وعلى هذا أكثرُ العلماء بالشعر والقائلين له ، وقال بعضهم :

« أحسنُ الشعر أقصده » لأنّ على الشاعر أنَ يبالغَ فيما يصيرُ به القولُ شعرا فقط .

فما استوفى أقسامَ البراعة والتجويد أو جُلَّها ، من غير غُلُوٍّ فى القول ، ولا إحالةٍ فى المعنى ، ولم يُخْرِج الموصوفَ إلى أنْ لا يُؤْمَنَ لشيءٍ من أوصافه ، لظهور السَّرفِ فى آياته ، وشمول التزيّد لأقواله ، كان بالإيثار والانتخاب أولى .]

ويتبع هذا الاختلافَ مَيْلُ بعضهم إلى المطبوع ، وبعضهم إلى المصنوع والفرق بينهما أنّ الدّواعى إذا قامتْ فى النفوس ، وحرّكت القرائحَ ، أعملت القلوبَ ، وإذا جاشتْ العقولُ بمكنون ودائعها ، وتظاهرتْ مُكتَسَباتُ العلوم وضروريّاتها ، نبعت المعانى ، ودرَّتْ أخلافها ، وافتقرتْ خفيّات الخواطر إلى جليّات الألفاظ .

فمتى رُفِضَ التكلّفَ والتعمّل ، وخُلِّيَ الطبعُ المهذّبُ بالرِّواية ، المدرَّبُ فى الدّراسَة ، لاختياره ، فاسترسل غيرَ محمولٍ عليه ، ولا ممنوعٍ مما يَميلُ إليه ، أدّى من لطافة المعنى ، وحلاوة اللفظ ما يكونُ صفْوًا بلا كدَرٍ ، وعَفْوًا بلا جهْد ، وذلك هو الذى يُسَمَّى « المطبوع »

ومتى جُعِلَ زمامُ الاختيارِ بيد التعمّل والتكلّف ، عاد الطبعُ مُسْتَخْدَمًا مُتَمَلَّكاً ، وأقْبلَت الأفكارُ تستَحْمِله أثقالَها ، وتردِّدُهُ فى قبولِ ما يؤدِّيه إليها ، مطالبةً له بالإغراب فى الصنْعة ، وتجاوز المألوف إلى البدْعة ، فجاء مؤدَّاه وأثَرُ التكلّف يلوحَ على صفحاته ، وذلك هو « المصنوع »

وقد كان يتَّفِقُ فى أبيات قصائدهم ـــ من غير قصْد منهم إليه ـــ اليسيرُ النَّزْرُ ، فلمّا انتهى قرضُ الشعر إلى المحْدَثين ، ورأوا استغرابَ الناس للبديع على افتنانِهِمْ فيه ، أولعوا بتوَرُّده إظهارًا للاقتدار ، وذهابًا إلى الإغراب ، فمن مُفرِطٍ ومُقْتَصِد ، ومحمودٍ فيما يأتيه ومذموم ، وذلك على حسب نهوض الطبع بما يُحَمَّل ، ومدى قواه فيما يُطْلَبُ منه ويُكَلَّف ، فمنْ مال إلى الأوّل فلأنّه أشبهُ بطرائق الإعراب ، لسلامته فى السَّبْك ، واستوائه عند الفحص .

ومن مالَ إلى الثانى فلدلالته على كمال البراعة ، والالتذاذ[1] بالغرابة .]

١ ـــ أول ما نلاحظه من خلال النصوص التى سقناها لكلّ من الجرجانى والمرزوقى فى مبادىء عمود الشعر أنهما يشتركان فى .

---

(١) إرجع إلى شرح ديوان الحماسة للمرزوقى : تحقيق احمد أمين وعبد السلام هارون : ط ٢ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٨٧ هـ ـــ ١٩٦٧ م الصفحات : ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ :

(أ) شرف المعنى وصحته

(ب) جزالة اللفظ واستقامته

(حـ) الإصابة فى الوصف

ومن اجتماع هذه الثلاثة عند المرزوقى كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات بينما أفردها الجرجانى مبدأ مستقلا .

(د) المقاربة فى التشبيه

وينفرد الجرجانى بمبدأ : الغزارة فى البديهة .

وينفرد المرزوقى : بـ

(أ) التحام أجزاء النظم ، والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن .

(ب) مناسبة المستعار منه للمستعار له .

(حـ) مشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما بينما ذهب الجرجانى إلى أن العرب لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولم تكن تحفل بالإبداع والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض .

ولكنه فى سطور وساطته يصف الاستعارة باللطف ، وبأنها تكسو الكلام بهجة[1] ، وفى تعليقه على غزل أبى تمام فى قوله :

دعنى وشرْبَ الهوى يا شاربَ الكاس

يقول فلم يخل بيت منها من معنى بديع ، وصنعة لطيفة ، طابق وجانس ، واستعار فأحسن ، وهى معدودة فى المختار من غزله ، وحقّ لها ، فقد جمعت على قصرها فنونا من الحسن ، وأصنافا من البديع[2] .

ويذكر نماذج للاستعارة الحسنة كقول زهير :

وعرِّى أفراس الصِّبا ورواحله

---

(١) الوساطة · ص ٣٢

(٢) السابق ٣٣

وقول لبيد : إذْ أصبحتْ بيد الشَّمال زمامُها

وقول ابن الطثَرِيَّة :

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا   وسالت بأعناق المطىّ الأباطح

وقول الحارث بن حلِّزة :

حتى إذا التفع الظباء بأط   راف الظِّلال وَقِلْنَ فى الكُنُسِ

وغير ذلك كثير[1] :

ويذكر التجنيس ، ويذهب إلى أنّ منه المطلق ، وهو أشهر أوصافه كقول النابغة :

وأقطع الخَرقَ بالخرقاء قد جَعَلَتْ   بعد الكلام تشكىّ الأيْنَ والسأما

ومنه المستوفى كقول أبى تمام :

ما مات من كرم الزمان فإنه   يحيا لدى يحيى بن عبد الله

ومنه التجنيس الناقص : كقول الأخنس بن شهاب :

وحامى لواء قد قتلنا وحامل   لواءً منعنا والسيوفُ شوارعُ

ومنه التجنيس المضاف : كقول البحتِّرىّ :

أيا قمر التِّمام أعنْتَ ظلْما   علىّ تطاوُلَ اللَّيـل التِّمام[2]

وفى كل ما سبق من أمثلة الاستعارة والتجنيس لا نجد للجرجانى تعليقا يوضح سبب الحسن ، وعلّة الجودة ، اللهم إلا الكلمات التى يوجد التجنيس بأنواعه بينها .

أما المطابقة ، فإنه يقول فى تقديمه لذكرها : « وأما المطابقة فلها شعب خفية ، وفيها مكامن تغمض ، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب ، والذهن اللطيف ، ولاستقصائها موضع هو أملك به ، ولم نفتح هذا الكلام وقصدنا ما جرى بنا القول إليه ، ولكنّ الحديث شجون ، وربما احتاج الشىء إلى غيره فذكِر لأجله ، وربما اتصل بما هو أجنبىّ منه ، فاستصحبه »

---

(١) السابق ٣٤ ــ ٣٥

(٢) السابق ٤٢ ــ ٤٤

ويمثل لأشهر أقسام المطابقة بما جرى مجرى قول دِعْبل :

لا تعجبى ياسَلْمُ من رجل ضحكَ المشيب برأسه فبكى

ويمثل بعد ذلك للتصحيف ، والتقسيم ، والاستهلال والتخلّص والخاتمة ، ولا يزيد على المثال شيئا يذكر(١) .

وقد يحسّ القارىء بأن هناك ما يشعر التناقض بين ما ذكره الجرجانى فى مبادىء عمود الشعر ، وبين ما أفاض فيه من أمثلة .

والحقيقة أنه لا تناقض ، لأنه أراد أن العرب لم تكن تعبأ ببعض هذه الألوان من البديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ، على عادتها فى مذهب الطبع والصنعة التى لا تصل بشعرائها إلى الشطط فى التصنيع ، فإن كان البديع والاستعارة من وحى الطبع والسليقة زاد الشعر بهاء ، وكساه منقبة .

ماذا يقصد بشرف المعنى وصحته ؟

لا نكاد نجد فى كتاب الوساطة — على الرغم من قيمته العلمية الرائعة — مقصودا محددا واضحا لشرف المعنى وصحته ، وبادىء ذى بدء نفهم أن شرف المعنى غير صحته ، لما يتطلبه حرف العطف وهو الواو من المغايرة بين المعطوف والمعطوف عليه .

وصحة المعنى يقابلها خطؤه ، وقد ذكر الجرجانى أمثلة كثيرة لأغاليط الشعراء فى المعانى ، كما ذكر معانى فاسدة فى شعر المتنبى :

فمن أغاليط الشعراء فى المعانى قول امرىء القيس :

وأركب فى الرَّوع خَيْفَانةً كسا وجهها شعَرٌ مُنْتشِرْ

وهذا عيب فى الخيل ، والخيفان من الجراد المهازيل ، وفرس خيفانة : تشبه الجراد فى خفّتها ، قال الأصمعى : وإذا غطّت الناصية الوجه لم يكن الفرس كريما .

وقول زهير :

يخرجْنَ من شَرَباتٍ ماؤها طَحِلٌ على الجذوع يَخَفْنَ الغمَّ والغرقَا(٢)

(١) السابق : ٤٤ ومابعدها

(٢) البيت فى وصف الضفادع ، والشربات جمع شربة وهى حوض صغير يتخذ حول أصل النخلة فيرويها ، والطحل . الكدر ، ويريد بالجذوع جذوع النخل وذكر المرزبانى (العمر) مكان الغم ، وعلل بأن الضفادع لا تخرج من الماء خوفا من الغرق ، وإنما تطلب الشطوط ، لتبيض ، وتفرخ هناك : ص ٤٧ — ٤٨

والضفادع لا تخاف شيئا من ذلك .

وقول امرىء القيس :

إذا ما الثريّا فى السماء تعرَّضَتْ تَعَرُّضَ أثناء الوشاح المفصَّل

والثريا لا تتعرّضُ ، وإنما تتعرّض الجوزاء .

يقول الجرجانى : وأشباه ذلك مما يكثر تعقّبه ، ولم نذكر إلّا اليسير منه فيما نريده ، ونفع هذا الحكم عام ، وجدواه شامل ، وأن المتقدِّم يضرب فيه بسهم المتأخر ، والجاهلىّ يأخذ منه ما يأخذ الإسلامى ، وأنه قول لا حظّ له فى العصبية ، ولا نسب بينه وبين التحامل .

وليس يجب إذا رأيتنى أمدح مُحْدَثًا ، أو أذكر محاسن حضرىّ أنْ تظنّ بى الانحراف عن متقدّم ، أو تنسبنى إلى الغضّ من بدوىّ ، بل يجب أن تنظر مغزاى فيه ، وأن تكشف عن مقصدى منه ، ثم تحكم علىّ حكم المنصف المتثبِّت ، وتقضى قضاء المقسط المتوقف[1] .

فالخطأ المعنوى هنا هو الخروج على طريقة العرب فى الاستخدام ، وليس لقديم ولا محدث أن يخرج على تلك الطريقة .

وهناك معان رديئة فى شعر أبى نواس ، كقوله فى مدح الأمين :

فعصا نداهُ براحتـــى أعْلُو بها الإفْلاسَ قَرْعا
وعلـــىّ سورٌ مانـــعٌ من جوده إنْ خنتُ كَسْعا
فلـو انّ دهـرا رابنـى لصفعته بالكفِّ صَفْعا

وقوله :

مالِرجْـلِ المال أضْحَتْ تشتكى منك الكَـلالا
ما لأمـوالك من جا ء احتشى منها وكالا[2]

ومعان تدلّ على فساد عقيدته : كقوله :

وأخفتَ أهل الشرك حتى إنه لتخافك النطف التى لم تُخْلق

---

(١) الوساطة : ١٠ وما بعدها

(٢) السابق : ٥٨

وقوله :

حتى الذى فى الرحْم لم يكُ نُطْفَةً   لفؤاده من خوفه خَفَقانُ

وقوله يصف البارى جلّ أن يوصف :

إنّ الذى لا يخيبُ سائلُهُ   جَوْهره غير جوهر البشر

وقوله :

كانتْ ذخيرة صانع متنوِّق   .. .. .. أى متأنق

وهو يعنيه عز وجل(١) .

ويذكر من ردىء شعر أبى تمام : قوله :

أأترك حاجتى غرض التوانى   وأنت الدلْوُ فيها والرِّشاء

وقوله :

ضاحى المحيَّا للهجير وللقنا   تحت العجاج تخاله محراثا

وقوله :

تُثَفَّى الحربُ منه حين تَغْلى   مراجلُها بشيطان رجيم

فهو يجعل الممدوح تارة دلوا ، وتارة محراثا ، ومرة رشاء ، مرة شيطانا رجيما يقول صاحب الوساطة :

وما تكاد قصيدة من شعره تسلم من أبيات ضعيفة ، وأخرى غثّة ، لا سيما إذا طلب البديع ، وتتبّع العويص : فجاء بمثل قوله :

لن يأكلوا همْ ولا عشيرتهم   ما كنزوه من صامت الحسب

وقد أولع بذكر الأخدع ، فردده فى عدة أبيات ، لم يوفق إلّا فى واحد منها .

قال :

سأشكر فُرْجَةَ اللَّبَب الرخيِّ   ولينَ أخادع الزمن الأبىّ

(١) السابق : ٦٢

وقال :

يادهرُ قوِّمْ من أخدعيك فقد أضْجَجْتَ هذا الأنام من خَرَقِك

وقال :

فضربتُ الشِّتاء فى أَخْدعيْه ضربةً غادرتـه عَوْدًا رَكُوبـا"(١)

وقال :

ورَحْب صدْرٍ لوانّ الارض واسعةٌ كوسعه لم يضقْ عن أهله بلدُ

ويعلق على هذا المعنى بأنه فاسد ، لأنه جعل البلاد إنما تضيق بأهلها لضيق الأرض ، وأنها لو اتسعت اتساع صدره لم تضق البلاد ، ونحن نعلم أن البلاد لم تخطط فى الأصل على قدر سعة الأرض وضيقها ، وأن الأرض تتسع لبلاد كثيرة ، ولا تساع ما فيها من المدن أيضا ، وهى على حالها ، وإنما تؤسس ، وتبتدىء على قدر الحاجة إليها ، فإذا استمرّ بها الزمان ، وكثرت العمارة ، وظهر فيها ما يستدعى الناس إليها ضاقت ، فإن جاورتها فُسَحٌ وعِراضٌ وسّعت ، وإلا احتمل لها بعض الضيق ، فلو اتسعت الأرض حتى امتدت إلى غير نهاية ، وأمكن ذلك لم تزد البلاد التى تنشأ فيها على مقاديرها"(٢) .

ويقول عن المتنبىّ : كيف يعدّ فى الفحول المفلقين من يقول :

جَمَدَتْ نفوسهُمُ فلما جئتَها أجريْتَها وسقيتها الفولاذا
فغدا أسيرا قد بَلَلْتَ ثيابه بدمٍ وبلّ ببولِهِ الأفخاذا
أعجْلتَ أنفسهم بضرْب رقابهم عن قولهمْ لا فارسٌ إلّاذا
طلب الإمارة فى الثغـور وقـد نشا ما بين كرخايا إلى كلواذا
فكأنّه حسب الأسنّة حلْوةً أوظنها البرنـىَّ والآزاذا (٣)

وهكذا يدور خطأ المعانى من منظور الجرجانى بين (الخطأ ، والفساد ، والرداءة وفساد العقيدة) فإذا أسقطنا فساد العقيدة منها تبعا لمذهبه فى أن سوء الاعتقاد ليس

(١) السابق ٦٧ وما بعدها : الفرجة هى السعة ، واللبب : المنحر

(٢) السابق ٧٧

(٣) السابق : ٩٢ : فى الديوان : أعجلت ألسنهم جمع لسان ، وكرخايا وكلواذا : قريتان من أعمال بغداد ، والبرنىّ والآزاد : نوعان من أجود التمر :

سببا لتأخر الشاعر ، وأسقطنا معها « الرداءة » لعموميتها وعدم تحديد المراد منها بقى الأمر ما بين « الخطأ والفساد »

فقصد الجرجانى من صحة المعنى إذن : ألا يكون خطأ ، ولا فاسدا ومن جهة أخرى نراه يعلق على أبيات البحتريّ التى يصف فيها قتل الفتح بن خاقان أسدا عرض له ، ومنها :

فلم أر ضرغامَيْن أصدق منكما عراكا إذا الهيَّابةُ النِّكس كذّبا
هِزَبْرٌ مشى يبغى هزبرا وأغلبٌ من القوم يغشى باسل الوجه أغلبا

بقوله : « فاستوفى المعنى ، وأجاد فى الصفة ، ووصل إلى المراد(١) »

ويقول فى مقام آخر : « وهذه أفراد أبيات ، منها أمثال سائرة ، ومنها معان مستوفاة ، لم تجد فى أخواتها ، وجارات جنبها ما يصلح لمصاحبتها ، ولعلّ أكثرها ، أو معظم ما أثبت منها ،وكثيراً مما ذكر فى دَرَج ما تقدّمها من اللّمع المختارة ، مختارة المعانى ، مفترعة المذاهب .

وليس لك أن تلزمنى تمييز ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه ، كما فعله كثير ممن استهدف للألسن ، ولم يحترز من جناية التهجم فقال : معنى فرد ، وبيت بديع ، ولم يسبق فلان إلى كذا ، وانفرد فلان بكذا ، لأنى لم أدّع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر ، بل لم أزعمْ أنى نصفته سماعا وقراءة ، فدع الحفظ والرواية .

ولعلّ المعنى الذى أسمه بهذه السِّمة ، والبيت الذى أضيفه إلى هذه الجملة فى صدر ديوان لم اتصفحه ، أو تصفحته ، ولم أعثر بذلك السطر منه ، أو عسانى أن أكون رويته ثم نسيته ، أو خفظته ، لكننى أغفلت وجه الأخذ منه ، وطريقة الاحتذاء به(٢) »

وانظر إلى الجرحانى أمام بيت أبى الطيّب :

ولو يمَّمْتَهُمْ فى الحشر تجْدُو لأعطوْك الذى صلَّوْا وصاموا

يقول : « وهذا معنى مليح ، ولفظ ابن النطّاح أحسن » وذلك فى قوله :

---

(١) الوساطة . ١٣٢

(٢) الوساطة : ١٥٩ ــ ١٦٠

ولو لم يَجْرِ فى العُمْر قسْمٌ لمالكٍ   وجاز له الإعطاءُ من حسناته
لجاد بها من غير شرْكِ بربِّه   وأشركنا فى صومه وصلاتـه

ولابن النطّاح زيادة قوله : « من غير شرك بربّه » وفيه نفى التهمة فى الاستهانة بالأعمال الصالحة ، ولأبى الطيّب فضيلة ذكر الحشر ، لأنه خصّ الوقت الذى يظهر فيه الافتقار إلى الحسنات ، والضنّ بها ، وأصله لأبى العتاهية ، قال :

فمنْ لى بهذا ؟ ليت أنى أصبته   فقاسمتُهُ مالى من الحسنات[1]

فهل المعنى الشريف فى نظر الجرجانى هو المعنى المستوفى ، الذى يجاد فى صفته ، ويوصل به إلى المراد ؟ أو هو المعنى الفرد ، والبيت البديع الذى لم يوصل إلى مثله ؟ أو هو المعنى المليح ؟

كل هذه الأوصاف عامة لا نصل من ورائها إلى مفهوم محدّد يشبع نهم الباحث ، ويريح فيه حاسّة التفكير .

أما المرزوقى فقد ذهب فى عيار المعنى بأنه يعرض على العقل الصحيح ، والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه جانبا القبول والاصطفاء ، مستأنسا بقرائنه ، خرج وافيا ، وإلّا انتقص بمقدار شوْبه ووحشته .

وهذا كلام جدير بالنظر والاعتبار ، وهو خير من تلك المترادفات والأوصاف المتعددة التى لا تخرج من ورائها بطائل محدّد .

المسألة إذن يحسمها العقل الصحيح ، والفهم الثاقب ، فإذا قبلها واصطفاها ، وانجذب نحوها ، وهى فى سياقها كانت وافية ،

والمعنى إذن ينظر إليه العقل والفهم فى السياق ، والسياق هو المدخل الذى يدخل منه العقل الصحيح ، والفهم الثاقب ، ليصل إلى حقيقة هذا المعنى ، وإلى كنهه ، والعقول والأفهام تختلف حول المعنى الواحد ، أو بعبارة أخرى تتناول المعنى الواحد من زوايا كثيرة ، كلها رائع فى الذوق ، مقبول فى الضمير ، وليس هناك رأى واحد فى معنى أدبى ، يلتزم به المتلقون والدارسون والاحتكام إلى العقل الصحيح والفهم الثاقب سبق به ابن طباطبا العلوىّ فى قوله : « وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب ، فما قبله واصطفاه فهو واف ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص .

(١) السابق ٢٢٤

والعلّة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه ، ونفيه للقبيح منه ، واهتزازه لما يقبله ، وتكرّهه لما ينفيه أن كلّ حاسّة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتّصل بها مما طبعت له ، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جوْر فيه ، وبموافقة لا مضادّة معها[1] »

واهتزاز الفكر الناقد للشعر الحسن ، وتكرّهه لما ينفيه هى نفس فكرة القبول والطلاوة ، والرونق والحلاوة عند الجرجانى ، وهى فى الوقت نفسه ما فى الشعر من روح الشعر عند الآمدى .

والفهم الناقد عند ابن طباطبا يقبل الكلام إذا كان منظوما متناسقا رائقا مستقيما ، خاليا من الخطأ واللحن ، سالما من جوْر التركيب والبطلان فى المعنى ، وهذه صفات ترجع إلى النظم والصياغة ، وفى تحقيقها يستريح الفهم ويأنس ، وفى عدم تحقيقها يستوحش ، ويصدأ ، ويتأذى ، كتأذى سائر الحواس بما يخالفها .

والكلام يجىء حسنا مقبولًا إذا كان معتدلا ، أى منسجما متّسقا ،ويجىء قبيحا منفيا إذا كان مضطربا تمزقت فيه أوصال النظم .

ويرجع ذلك كلّه إلى النفس ، فما وافقها اهتزت له ، واستراحت إليه ، وما خالفها قلقت له ، واستوحشت منه[2] .

ويجىء قدامة بن جعفر ليوسّع من دائرة المعانى ، ويبتعد بها عن تلك الأوصاف العامة التى لا تعرف التمييز أو التحديد ، فليست هناك معان يقال لها : معان شعرية ، ومعان يقال لها : غير شعرية ، وما دامت عاطفة الشاعر تستجيب للمعنى ولو كان بسيطا ساذجا ، فللخيال أن يصوّر ذلك المعنى تصويرا شعريا ، ومعنى ذلك أنه ليس هناك فصل صارم بين التجارب الشعرية ، ما بين تجارب كبيرة وعميقة ، وتجارب صغيرة أو سطحية ، والمعانى للشعر عند قدامة بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، كالخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح والهجاء ، وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من

(١) عيار الشعر : دراسة وتحقيق دكتور محمد زغلول سلام : منشأة المعارف بالاسكندرية ص ٢٧

(٢) النقد والناقد : منشأة المعارف بالاسكندرية : ص ١٠٦

التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة[1] .

جزالة اللفظ واستقامته :

يذهب صاحب الوساطة إلى أن العرب ومن تبعها من السلف كانت تجرى على عادة فى تفخيم اللفظ ، وجمال المنطق ، لم تألف غيره ، وكان الشعر أحد أقسام منطقها ، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب ، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة ، وانضاف إليها التعمل والصنعة خرج كما تراه فخما جزلا قويا متينا .

وكان القوم يختلفون فى ذلك ، وتتباين فيه أحوالهم ، فيرقّ شعر أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوعّر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلْق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة .

وحين فشا التظرّف والتأدّب اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شىء ذى أسماء كثيرة ، فاختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغات ، فاقتصروا على أسلسها وأشرفها ، كلفظ « الطويل » الذى اختاروه من بين ستين لفظة أكثرها بشع شنع[2] .

ويقول عن أبى تمام : إنه ربما افتتح الكلمة ، وهو يجرى مع طبعه ، فينظم أحسن عقد ، ويختال فى مثل الروضة الأنيقة ، حتى تعارضه تلك العادة السيئة ، فيتسنّم أوعر طريق ، ويتعسّف أخشن مَرْكب ، فيطمس تلك المحاسن ويمثل لذلك بقول الطائى :

لو حار مرتادُ المنية لم يجد ... إلّا الفراقَ على النفوس دليلا
قالوا الرحيل ، فما شككت بأنها ... نَفْسِى من الدنيا تريد رحيلا
الصبر أجملُ غير أن تلذذا ... فى الحبّ أحرى أن يكون جميلا
أتظنُّنِي أجد السبيل إلى العَزَا ... وجد الحِمام إذًا إلىّ سبيلا

(١) النقد والناقد : ص ١٣٤

(٢) الوساطه : ١٧ — ١٨

ثم عدل عن النسيب فقال :

لو جاز سلطان القُنُوع وحُكْمه   فى الخلْق ما كان القليل قليلا
من كان مرعى عزمه وهمومه   روضَ الأمانى لم يزل مهزولا

يقول الجرجانى : « فهو كما تراه يعرض عليك هذا الديباج الخسروانى ، والوشى المنمنم ، حتى يقول :

لله درّك أىّ معبر قَفْـرَةٍ   لا يوحشُ ابنَ البيضة الاجفيلا
أوما تراهـا لا تراهـا هزّة   تَشْأَى العيونَ تعجرفا وذميلا

فنغض عليك اللّذة ، وأحدث فى نشاطك فترة ، وهذه الطريقة أحد ما نُعِىَ على أبى الطيب[1] .

وصاحب الوساطة لا يريد باللفظ السمح السهل الضعيف الركيك ، ولا باللطيف الرشيق الخنِثَ المؤنث ، بل يريد النمط الأوسط ، وهو ما ارتفع عن الساقط السوق ، وانحط عن البدوىّ الوحشى ، ويذكر نماذج لذلك شعر جرير وذى الرمة فى القدماء ، والبحترى فى المتأخرين ، ونسيب متيمى العرب ، ومتغزلى أهل الحجاز ، كعمر ، وكثيّر ، وجميل ، ونُصيب[2] .

وفى صدد الموازنة بين ابن الرومى والمتنبى يذهب إلى أنه لا يعثر فى القصيدة التى تناهز المائة ، أو تُرْبى ، لابن الرومى ، إلا بالبيت الذى يروق ، أو البيتين ، ثم قد تنسلخ قصائد منه ، وهى واقفة تحت ظلّها ، جارية على رسلها ، لا يحصل منها السامع ، إلا على عدد القوافى ، وانتظار الفراغ .

بينما لا توجد قصيدة لأبى الطيب تخلو من أبيات تختار ، ومعان تستفاد ، وألفاظ تروق وتعذب ، وإبداع يدل على الفطنة والذكاء ، وتصرف لا يصدر إلا عن غزارة واقتدار[3] .

---

(١) الوساطة : ٢٢ ــ ٢٣ : خرج إلى صفة الناقة بعير دريعة إلى الخروج ، وابن البيضة هو الظليم ، والإجفيل الكثير الإجفال ، والتعجرف : النشاط فى السير ، والذميل نوع منه ، وتشأى : تسق :

(٢) الوساطة : ٢٤ وما بعدها

(٣) السابق ٥٤

والمتنبى أكثر الشعراء استعمالًا لذا التى للإشارة ، وهى ضعيفة فى صنعة الشعر ، دالّة على التكلف ، وربما وافقت موضعا يليق بها ، فاكتسبت قبولا ، فأما فى مثل قوله :

لو لم تكنْ من ذا الورى اللّذْ منك هوْ   عَقِمَتْ بمولِدِ نَسْلِها حوّاءُ

وقوله :

أفى كلّ يوم ذا الدمُسْتُقُ مُقْدِمٌ   قفاهُ على الإقدامِ للوجه لائِمُ

وقوله :

أبا المسْكِ ذا الوجهُ الذى كنتُ تائقاً   إليه ، وذا الوقتُ الذى كنتُ راجيا

فهو ــ كما تراه ــ سخافة وضعفا ، ولو تصفحت شعره لوجدت فيه أضعاف ما ذكره من هذه الإشارة ، وأنت لا تجد منها فى عدّة دواوين جاهلية حرفا ، والمحدثون أكثر استعانة بها ، لكن فى الفَرْط والنّدرة ، أو على سبيل الغَلط والفلْتة[1] .

من خلال هذا العرض نجد الجرجانى يستخدم فى صفات اللفظ اتجاهين يكادان أن يتقابلا على الوجه التالى :

ــ الفخامة ــ الجزالة ــ القوة ــ المتانة ــ الصلابة ــ الوعورة ــ الخشونة ــ الرقة ــ السهولة ــ اللّين ــ الحسن فى السمع ــ اللطيف فى القلب ــ السلس .

ولعله يشير بألفاظ الاتجاه الأول إلى لغة البداوة ، وبألفاظ الاتجاه الثانى إلى لغة الحضارة ، فى غالب الأمر .

ويميل إلى النمط الأوسط ، وهو ما ارتفع عن الساقط السوقىّ ، وانحط عن البدوى الوحشىّ ، حتى تجىء ألفاظ البيت رائقة عذبة .

أما المرزوقى فيذهب فى عيار اللفظ مذهبا موجزا يعود فيه إلى الطبع ، والرواية والاستعمال ، فما سلم ممّا يهجّنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم ، وهذا فى مفرداته وجملته مراعىً ، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامّها مالا يوافقها عادت الجملة هجينا .

والمرزوقى لم يتجاوز ما ذهب إليه الجرجانى مفصّلا مستنبطا من شعر العرب قدمائهم ومحدثيهم ، من أهل البادية أو الحاضرة .

(١) الوساطة . ٩٥ وما بعدها .

ولقد أرجع اللفظ ، كما أرجع المعنى إلى الطبع ، والرواية ، والاستعمال ، فاللفظ الذى يشيع استعماله ، دالًّا على ثقافة واسعة ، مستمدّة من رواية شعر العرب ، غير هجين فى الطبع ، ولا مرفوض من الذوق ، هو ما يختار فى عيار الشعر .

والمرزوقى ينظر بهذا الاعتبار إلى اللفظ منفردا ، وإليه فى سياق من الألفاظ التى تنسجم معه ، وتتوافق ، حتى يتم للجملة استواؤها فى الصياغة .

ولقد شغلت فكرة اللفظ والمعنى النقد العربى القديم فترة طويلة من الزمان ، قبل أن يفلسف عبد القاهر الجرجانى نظريته فى النظم ، فكان هناك من يعنى باللفظ ، ولو على حساب المعنى ، ومن يعنى بالمعنى ولو على حساب اللفظ ، ومن يعنى بالمزج بينهما .

ويعتبر ابن رشيق القيروانى المتوفى سنة ٤٥٦ هـ من أبرز هؤلاء العلماء الذين عرضوا لتلك الفكرة عند سابقيهم من أدباء العرب ونقادهم ، فقد عقد فى كتابه « العمدة » بابا فى اللفظ والمعنى ، ذهب فيه إلى الارتباط الوثيق بينهما .

فاللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى ، واختلّ بعض اللفظ كان نقصا للشعر ، وهجنة عليه ، كما يَعْرِض لبعض الأجسام من العرج والشلَّل والعوَر ، وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح .

وكذلك إن ضعف المعنى ، واختل بعضه ، كان للفظ من ذلك أوفر حظّ ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجرْيه فيه على غير الواجب .

فإن اختلّ المعنى كلّه وفسد بقى اللفظ مواتا لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع ، كما أن الميِّتَ لم ينقص من شخصه فى رأى العين ، إلّا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة ، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصحّ له معنى ، لانا لا نجد روحا فى غير جسم البتّة[1] .

من هنا تتبيّن العلاقة الوثيقة ، والارتباط الشديد بين المعنى واللفظ ، فى سلامة كل منهما سلامة الآخر ، وفى ضعف كلّ منهما ضعف الآحر ، وفى اختلاف المعنى وفساده يصبح اللفظ مواتا لا فائدة فيه ، أو مجرّد أصوات لا تحمل دلالة .

(١) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد : ط ٣ المكتبة التجارية الكبرى بمصر . حـ ١ : ١٢٤

إن النقد الحديث يؤكد قيمة هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى ، فاللغة لم تعد وسيلة للتعبير فقط ، بل هى خلق فنى فى ذاته ، وإلى مثل هذه الأفكار أشار أحد كبار الكتاب عندما سئل : أيهما أهمّ اللفظ أم المعنى ، فأجاب بسؤال آخر : أيهما أقطع من شفرتى المقص ؟

وإذا كانت اللغة على هذا الجانب العظيم ، فإن الإلمام بها إلمام إحساس ومعرفة ــ لا معرفة عقلية فحسب ــ هو سرّ الكتابة ، وهو هبة الأسلوب ، وذلك لأن للألفاظ أرواحا يجب أن تدرك ، فمعرفة اللغة من نحو وصرف وغيرها ليست كلّ المعرفة ، وإن تكن أساسا صلبا لا يمكن التغاضى عنه ، أو التسامح فيه ، وإنما يجب أن تتعدّى هذه المعرفة إلى المعرفة العاطفية ، وهى وإن يكن مردّ معظمها إلى هبات النفس ، إلا أنه يمكن اكتساب الكثير منها بطول القراءة ، والإمعان فيما نقرأ[١] .

وهكذا نرى أن النصّ الأدبى ليس مجرّد مجموعة من الأفكار ، « فهذه الأفكار لهاشكل خاص ، ونحن نعبّر عن هذا الشكل حينما نقول : إنّ اللغة لها أهمية خاصة فى النصّ الأدبى ، ولكنّ أهمية اللغة لا ترجع إلى كونها قالبا جميلا ، ذلك أنه من العسير الفصل بين الفكرة واللغة ، وليست اللغة فى هذه الحالة مجرد رداء نلبسه لبعض الأفكار من أجل تحسينها ، إنما اللّغة تأخذ شكلا حيّا بحيث نجد هناك ارتباطا متينا بين الأفكار من ناحية ، واللغة من ناحية أخرى[٢] »

إن هذا الارتباط الذى وقف عنده ناقد عربى كابن رشيق بين اللفظ والمعنى يعطى تصوّرا واضحا لمدى أحقية الفكر العربى للدراسة والبحث ، كما يعطى تصوّرا آخر بأن هؤلاء القدامى من علماء العرب قد أضافوا إلى رصيد الإنسانية الفكرى والحضارى ما يشعر بتجانس الأفكار ، وتقارب الميول بين أبناء البشر جميعا .

ويعرض ابن رشيق بعد ذلك لآراء الناس ومذاهبهم حول هذين الصنوين : اللفظ والمعنى ، فمنهم من يؤثر اللفظ على المعنى ، فيجعله غايته ووُكْده ، وهم فرق متعددة : فجماعة يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنّع ، كقول بشار :

إذا ما غضبنا غضبةً مضرية ... هتكنا حجاب الشمس أو قَطَرَتْ دما
إذا ما أعرنا سيّدا من قبيلة ... ذُرَى منبر صلّى علينا وسلما

---

(١) فى الأدب والنقد : دكتور محمد مندور . ١٧ ــ ١٨

(٢) نظرية المعنى فى النقد العربى : دكتور مصطفى ناصف . ١٥٨

وهذا النوع أدلّ على القوة ، وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار ، وكذلك ما مدح به الملوك يجب أن يكون من هذا النحت .

وفرقة أصحاب جَلَبةٍ وقعقعة بلا طائل معنى إلا القليل النادر ، كأبى القاسم ابن هانىء ، ومن جرى مجراه ، فإنه يقول أوّل مذهبته :

أصاخَتْ فقالت : وقعُ أجردَ شَيْظَم ... وشامتْ فقالت : لمعُ أبيضَ مِخْذَمِ
وما ذُعِرَتْ إلّا لجَرْس حليِّها ... ولا رَمَقَتْ إلا بُرَى فى مخدَّم[1]

وليس تحت هذا كلّه إلا الفساد ، وخلاف المراد ، فما الذى يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حليّها ، فتوهمته بعد الإصاخة والرَّمْق وقع فرس ، أو لمع سيف ؟ غير أنها مغزوّة فى دارها ، أو جاهلة بما حملته من زينتها[2] .

ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ ، فعنى بها ، واغتفر له فيها الركاكة واللّين المفرط كأبى العتاهية ، وعبّاس بن الأحنف ، ومن تابعهما .

وهم يرون الغاية قول أبى العتاهية :

يا إخوتى إن الهوى قاتلى ... فيسِّروا الأكفانَ مِنْ عاجِلِ
ولا تلوموا فى اتباع الهوى ... فإننى فى شُغُلٍ شاغل
عينى على عتبة منهلّةٌ ... بدمعها المنسكب السائل
يامَنْ رأى قبلى قتيلا بكى ... من شدّة الوجْد على القاتل
بسطت كفىِّ نحوكمْ سائلاً ... ماذا تردّون على السائل
إن لم تنيلوه فقولوا له ... قولا جميلا بَدَلَ النَّائل
أو كنتمُ العامَ على عُسْرةٍ ... منه فمنّوه إلى قابل

ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ ، فيطلب صحته ، ولا يبالى حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته ، كابن الرومى ، وأبى الطيب ، ومن شاكلهما[3] .

---

(١) المقصود بالأجرد : الفرس القصير الشعر ، « وشيظم » أى طويل الجسم ، ومخذم : أراد به السيف القاطع والمخدّم : محلّ الخلخال :

(٢) العمدة . ١٢٤ ــ ١٢٥

(٣) السابق ، ١٢٦

وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى ، مؤيدين مذهبهم بأن اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعزّ مطلبا ، إذ المعانى موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العبرة بجودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف .

ألا ترى لو ان رجلا أراد فى المدح تشبيه رجل ، لما أخطأ أن يشبهه فى الجود بالغيث والبحر ، وفى الإقدام بالأسد ، وفى المضاء بالسيف ، وفى العزم بالسيل ، وفى الحسن بالشمس ، فإن لم يحسن تركيب هذه المعانى فى أحسن حُلاها من اللفظ الجيّد الجامع والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن قدر للمعنى .

وبعض العلماء ــ ويظنه صاحب العمدة ابن وكيع ــ مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، فإن لم تقابل الصورة الحسنة بما يشاكلها، ويليق بها من اللّباس فقد بخست حقها ، وتضاءلت فى عين مبصرها[1] .

وأنا أرى أن كل ما ذهب إليه صاحب العمدة من بيان الفرق المتعدّدة التى يؤثر بعضها اللفظ على المعنى ، ويؤثر بعضها الآخر المعنى على اللفظ ، لا يعدو ما ذهب إليه القاضى الجرجانى فى اختلاف الأساليب تبعا لاختلاف الطبائع وتركيب الخلْق ، فالبدويّون يميلون إلى الألفاظ الخشنة الوعرة التى يستمدونها من البيئة ، والحضريون يميلون إلى الألفاظ الرقيقة الأنيقة التى تحمل طابع الحضارة .

ولم يهمل هؤلاء ولا هؤلاء عنصر المعنى ، لأنه لابدّ من التعبير عن معنى ، سواء كان قويا أو ضعيفا ، صحيحا أو سقيما .

ومهما يكن من تعدد النظرات حول تجويد اللفظ ، على حساب المعنى ، أو العناية بالمعنى على حساب اللفظ ، فإن أحدهما لن تكتب له الحياة بدون صاحبه .

والنظرة إلى هذين الصنوين قديمة عند العرب : أشار إليها الجاحظ فى باب البيان : « قال بعض جهابذة الألفاظ ، ونقاد المعانى : المعانى القائمة فى صدور الناس ، المتصوّرة فى أذهانهم ، والمتخلّجة فى نفوسهم ، والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة عن فكرهم مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، ومحجوبة مكنونة ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليطه ، ولا معنى شريكه

---

(١) السابق : ١٢٧

والمعاون له على أموره ، وعلى مالا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره ، وإنما يحيى تلك المعانى ذكرهم لها ، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم إياها ، وهذه الخصال هى التى تقرّبها من الفهم ، وتجلّيها للعقل ، وتجعل الخفيّ منها ظاهرا ، والغائب شاهدا ، والبعيد قريبا ، وهى التى تلخّص الملتبس ، وتحلّ المنعقد ، وتجعل المهمّل مقيدا ، والمقيّد مطلقا ، والمجهول معروفا ، والوحشىّ مألوفا ، والغفل موسوما ، والموسوم معلوما ، وعلى قدر وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة ، وحسن الاختصار ، ودقة المدخل ، يكون إظهار المعنى ، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفع وأنجع ، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفىّ هو البيان الذى مدحه الله ، ودعا إليه ، بذلك نطق القرآن ، وبذلك تفاخرت العرب .

والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتي يفضى السامع إلى حقيقته ، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ، ومن أى جنس كان ذلك الدليل ، لأن مدار الأمر والغاية التى إليها يجرى القائل والسامع إنما هو الفهم والافهام ، فبأى شيء بلغت الإفهام ، وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان فى ذلك الموضع .

وحكم المعانى خلاف حكم الألفاظ ، لأن المعانى مبسوطة إلى غير غاية ، وممتدّة إلى غير نهاية ، وأسماء المعانى مقصورة معدودة ، ومحصّلة محدودة[1] .

فالجاحظ قد وضع يده على القيمة المثلى للّغة التى بواسطتها تتواصل الأفكار ، وينكشف المحجوب فى الضمائر ، فالعلاقة بين اللغة والفكر علاقة قوية ووثيقة ، وعن طريق اللغة نصل إلى الشحنات العاطفية والانفعالية التى تحملها الكلمات فى النص الأدبى ، هذه الكلمات المحدودة فى المعجم اللغوى تدل على مضامين غير محدودة ، تجدّ وتتسع بفعل الزمان والمكان والتطور .

« وفى هذا الإطار العام نجد أن النصّ الأدبى يتميز من الأفكار التى نجدها فى مجالات أخرى مثل علم النفس أو الاجتماع أو التاريخ ، ففي هذه المجالات يمكن أن نستخلص الأفكار ، وأن نطرح من وراء ظهورنا اللغة الخاصة التى عبّر بها عن هذه الأفكار ، لأن اللغة هنا مجرّد علامات أو إشارات إلى أشياء ، ونحن نهتم أصلا بهذه الأشياء المشار إليها .

---

(١) البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون . لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٣٦٧ هـ ــ ١٩٤٨ م جـ ١ ٧٥ ــ ٧٦ :

أما النص الأدبى فيقوم على العلاقة الوثيقة بين الأفكار واللغة ، لأن اللغة هى التى أنتجت بنشاطها أو فاعليتها الخاصة هذه الأفكار[1] . »

كل ذلك يؤكد نظرتنا فى أن النقد العربى لم يتناول اللفظ والمعنى تناولا يفصل بينهما فصلا حاسما ، وكلّ ما هنالك أن طائفة من الشعراء العرب الأقدمين قد جنحوا إلى التجويد فى الشعر ، وكسوْا قصائدهم بغلالة من الصنعة ، وأن طائفة من الشعراء المحدثين قد أوغلوا فى التصنيع ، وكسوا قصائدهم بغلالة كثيفة من البديع ، أغمضت المعنى حينا ، وكشفت عنه حينا آخر ، وهى بين الإغماض والكشف تحتاج إلى اجهْد فى استخراج المعانى المكنونة من خلال الصور الشعرية المتراكمة ، كما نرى فى شعر أبى تمام .

ولا يزال للطبع والرواية والاستعمال عند الجرجانى والمرزوقى أثرها الواضح القوى فى النفاذ إلى أعماق الشعر ، واستخراج أسراره الفنية من خلال الصياغة المعبّرة ، والأداء الصادق .

وهؤلاء النقاد العرب الذين هضموا وتمثلوا نظرية عمود الشعر العربى لم يغلقوا الباب فى وجه الجديد المستحدث ، ولم يتعصبوا للقديم تعصبا يضيف إليه كل ميزة ، ويسلب من الجديد كل ميزة ، ودعنا من نظرة علماء النحو واللغة إلى فن الشعر فى قديمه وحديثه ، بل فتحوا المجال واسعا للشعر المستحدث ، على أن يكون هذا الشعر غير مخالف لمنطق العقل ، ومنطق اللغة .

ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن كما يقول ابن قتيبة ، ولا خصّ قوما دون قوم ، بل جعل الله ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا فى عصره .

هذا القول القديم الحديث من ابن قتيبة يؤكده كلام علىّ رضى الله عنه « لولا أن الكلام يعاد لنَفِدَ » فليس أحدنا أحقّ بالكلام من أحد ، وقول عنترة :

هل غادر الشعراءُ من متردّم ؟

يدلّ على أنه يعدّ نفسه محدثا ، قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ، ولم يغادروا له شيئا ، وقد أتى فى هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم ، ولا نازعه إيّاه متأخر .

---

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى : دكتور مصطفى ناصف : ١٥٩

وعلى هذا القياس يحمل قول أبى تمام : — وكان إماما فى هذه الصناعة غير مدافع —

يقول من تقرَعُ أسماعَهُ   كم ترك الأول للآخر !

فنقض قولهم « ما ترك الأول للآخر شيئا » وقال فى مكان آخر ، فزاده بيانا وكشفا للمراد :

فلو كان يفنى الشعرُ أفناه ماقَرَتْ   حياضُكَ منه فى العصور الذواهب
ولكنه صوْب العقول : إذا انجلت   سحائبُ منه أعقبتْ بسحائب(١)

يقول صاحب العمدة :

[وإنما مثلُ القدماءِ والمحدثين كمثل رجليْن : ابتدأ هذا بناءً فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزيّنه ، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن ، والقدرة ظاهرة على هذا وإن خشن .

وقال أبو محمد الحسن بن على بن وكيع ، وقد ذكر أشعار المولّدين : إنمّا تُرْوَى لعذوبة ألفاظها ، ورقتها ، وحلاوة معانيها ، وقرب مأخذها ، ولو سلك المتأخرون مسلك المتقدّمين فى غلبة الغريب على أشعارهم ، ووصف المهامه والقفار ، وذكر الوحوش والحشرات — ماروِيَتْ ، لأنّ المتقدِّمينَ أولى بهذه المعانى ، ولا سيّما مع زهد الناس فى الأدب فى هذا العصر وما قاربه ، وإنما تكتب أشعارهم لقربها من الأفهام ، وأنّ الخواصّ فى معرفتها كالعوام ، فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوْت المطرب ، يستميل أمّةً من الناس إلى استماعه ، وإن جهل الألحان ، وكسر الأوزان ، وقائل الشعر الحوشىّ بمنزلة المغنى الحاذق بالنّغم ، غير المطرب الصوت ، يُعْرض عنه إلّا من عرف فضل صنعته .

على أنّهُ إذا وقف على فضْل صنعته لم يصلحْ لمجالس اللّذات ، وإنما يُجْعَلُ مُعَلّماً للمطربات مِن القيْنات ، يقوِّمهنّ بحذقه ، ويستمتع بحلوقهنّ دون حَلْقه ، ليسلَمْنَ من الخطأ فى صناعتهنّ ، ويطربْنَ بحسن أصواتهنّ(٢)]

القدماء والمحدثون إذن يشتركون فى بناء الشعر ، هذا المفهوم القديم المعاصر نرى من خلاله الشعر بناءً قد أحكم قاعدته وأتقنها أمثال امرىء القيس والنابغة والأعشى ،

---

(١) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده جـ ١ — ص ٩١

(٢) المرجع السابق ٩٢

ثم أتى أمثال بشار وابن هرْمة ، والعتّابى ، ومنصور النمرى ، ومسلم بن الوليد ، وأبى نواس ، وأبى تمام ، والبحترى ، والمتنبى فنقشوه ، وزيّنوه ، فأنت ترى هذا الصرْح الشعرى الهائل يتميز بميزتين رئيستين ، الطبع من القديم ، والصنعة من الجديد ، فى اتّساق تام ، وامتزاج رائع ، لا يبدو من خلالهما أثر للتنافر ، أو التناقض .

ولم تكن عذوبة ألفاظ المولّدين ، ورقتها ، وحلاوة معانيها ، وقرب مأخذها عملا ينفر منه الطبع ، وتمجه السليقة ، لأن الطبع يأنس بكل جميل ، والسليقة تنجذب إلى كل حسن .

وغلبة الغريب على أشعار القدماء ، ووصف المهامه والقفار ، وذكر الوحوش والحشرات مرحلة مضت ، كانت تناسب أهلها ، ولكل زمان ذوقه وثقافته وتجاربه وقضاياه ، المهمّ هو الذوق النقدى المستمر الذى يحسّ بحلاوة القسمات الأصيلة الجميلة فى شعر القدماء ، كما يطرب ويتهلل لروعة المحدثين فى التصوير والتعبير .

ثم انظر إلى هذه المقابلة الرائعة من ابن رشيق بين الشاعر القديم والشاعر المحدث ، فمثل صاحب الشعر القديم مثل المغنىّ الحاذق بالنغم ، المدرك لخصائص الألحان ، ولكنه غير مطرب الصوت ، فيعرض عنه العامة ، ويقبل عليه الخاصة الذين يعرفون فضل صنعته وقيمتها ، وهو من هنا لا يصلح لمجالس اللّذات ، وإنما يجعل معلّما للمطربات من القينات ، يقوّمهنّ بحذقه ، ويضيف إلى جمال أصواتهن ، السلامة من الخطأ فى فن الغناء والطرب .

ومثل صاحب الشعر المحدث مثل صاحب الصوت المطرب الجميل ، يستميل أمة من الناس إلى استماعه ، وإن كان جاهلا ، بالألحان والأوزان .

وكلاهما له خطره وقيمته فى عالم الغناء والأنغام ، لا يكتفى بأحدهما عن الآخر ، كما أن الصرح الشعرى يحتاج فى حقيقة أمره إلى من بناه ، فأحكم البناء وأتقنه ، وإلى من لمسته أنامله بالنقش والتزيين .

يقول الدكتور محمود الربيعى فى هذا الصدد : « إن نصّ ابن رشيق يحمل دلالات واضحة على أن ما يتركه الأول للآخر شىء أساسىّ ، إذ أن الحسن ـــ وهو مطلب أساسىّ فى الفن ـــ يقع كثير من عبء إنجازه على المتأخر ، ولا أفهم معنى « الكلفة » أبدا فى نصّ ابن رشيق على أنها مصطلح للذمّ ، بمقدار ما هو مصطلح مدح ببذل الجهود الواعية لتحسين البناء الفنى ، وإلّا فإن النتيجة الطبيعية لا تكون « الحسن » كذلك لا أفهم « الاخشوشان » الذى أشار إليه على أنه علامة نقص ، وذلك لأن هذه الصفة بعينها قد تكون مطلوبة فى الفن ، وذلك لإحداث تأثيرات

بعيدة المدى فيما يتصل بالإحساس بأصول الأشياء ، ومصادرها الأولى (ولا أريد أن أقول البدائية) وعلى هذا النحو يوفر ابن رشيق لكل فنّ حقيقى مكانته ، سواء أكان هذا الفن قديما أم محدثا .

ومن الممكن أن نستنتج من موقفه هذا أن الخصومة بين القدماء والمحدثين فى نظره لا محلّ لها ، وأن السؤال ينبغى أن ينصبّ على « الفنّ » لا على « الفن القديم » أو « الفن المحدث »

ذلك لأن كل فن جيد يلبى بالضرورة حاجات تجعل منه أمرا مطلوبا[1] »

ويقول تعليقا على تمثيل ابن رشيق الشاعر القديم والشاعر المحدث بالمغنى الحاذق بالنغم وبصاحب الصوت الجميل الجاهل بالألحان والأوزان .

« والآن أى الأمرين أفعل وأشدّ تأثيراً ؟ أهو ذلك الذى يؤثر فى الناس ، فيستجاب له ، ولو كان من ناحية الفنّ ضعيفا ؟ أو هو ذلك الذى يعطى نموذج الصحة الفنية ، وقد لا يكون له نفس التأثير ، فهو يصلح مقياسا للصحة ، وسلاحا تعليميا ، ولكنه يبقى على هامش اهتمام الناس ؟

إن هذه القضية القديمة توضع فى النقد الحديث وضعا يجعل منها قضية واسعة وشائكة فى الوقت داته .

هل الصحة الأدبية ذات مقياس ذاتى ؟ أو أن مقياسها هو مدى استجابة الناس لها ؟ أو بعبارة أخرى : هل الفنّ صدى لرغبات الناس وآمالهم (إذ أنّ الفن لا يؤثر بداهة فى الناس ، ويضمن استجابتهم إلّا إذا وجدوا فيه أنفسهم على نحو ما) أو أنه رائد يرسم المثال ، وما ينبغى أن يكون ؟[2] »

والطبع والرواية والاستعمال حينما يعود إليها اللفظ منفردا ، فإنه يكتسب منها سماحة الطبع ، وقبول الكلمة فى الذوق ، وعراقتها فى اللغة ، حيث اكتسبت من الخصائص ما يجعلها مؤهلة لأن تؤدى دورها الفنى والعاطفى إذا اقترنت بأخواتها فى سياق معين .

والمرزوقى يريد للكلمة المفردة أن تستكرم بانفرادها ، وأن تكون مهيّأة فى الوقت ذاته لأن تستكرم فى سياقها ، لأن الكلمة قد تكون حفيفة على اللسان ، رشيقة فى

---

(١) نصوص من النقد العربى / المقدمة ٢٥

(٢) المرجع السابق : ٢٦

خصائص حروفها من حيث التباعد والتقارب في المخارج ، منغمة من حيث التقاء بعض الحروف التي يتولد عنها جرس رائق ، أو نغم محبوب .

« والحروف تختلف باختلاف مقاطع الصوت ، حتى شبّه بعضهم الحلْق والفم بالناى ، لأن الصوت يخرج منه مستطيلا ساذجا ، فإذا وضعت الأنامل على خروقه ، ووقعت المزاوجة بينها سمع لكل حرف منها صوت لا يشبه صاحبه ، فكذلك إذا قطع الصوت فى الحلق والفم بالاعتماد على جهات مختلفة سمعت الأصوات المختلفة التي هي حروف ، ولهذا لا يوجد فى صوت الحجر وغيره ، لأنه لا مقاطع فيه للصوت[(1)] . »

من هنا فرّق ابن سنان الخفاجي المتوفى سنة ٤٦٦ هـ بين الفصاحة والبلاغة ، فالفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ ، والبلاغة لا تكون إلا وصفا للألفاظ مع المعانى ، فكل كلام بليغ فصيح ، وليس كل فصيح بليغا[(2)] .

ويعلّق ابن سنان فصاحة الألفاظ على شروط يرى أنه لا بدّ من أن تتوافر فى كل كلمة على حدة ، ويحصرها فى ثمانية أشياء ، نسوقها ملخصة فى هذا المقام ، لاقتضائه إيّاها . وهى :

١ ــ أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج ، والعلة فى هذا أن الحروف التى هى أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر ، والألوان المتباينة إذا جمعت فإنها تكون فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ومن ثم كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ، وقد قال الشاعر فى هذا المعنى :

فالوجه مثل الصبح مُبْيَضٌّ والفرْعُ مثل اللّيل مسودُّ
ضدّان لما استجمعا حَسُنَا والضدّ يظهر حسنه الضدّ

ويمثل لتأليف الحروف المتقاربة بكلمة « الهعخع » وهو نوع من النبات .

٢ ــ أن تجد لتأليف اللفظة فى السمع حسنا ومزيّة على غيرها ، وإن تساويا فى التأليف من الحروف المتباعدة ، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسنا يتصوّر فى

---

(١) سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى : شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدى : ١٣٨٩ هـ ــ ١٩٦٩ م ص ١٦

(٢) المرجع السابق : ٤٩ : ٥٠

النفس ، ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه ، كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه .

ومثاله فى الحروف — ع ذ ب — فإنّ السامع يجد لقولهم : العُذَيب : اسم موضع ، وعُذَيْبة اسم امرأة ، وعذب ، وعذاب ، وعِذبَ ، وعَذَبات : مالا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ فى التأليف .

وليس سبب ذلك بعد الحروف فى المخارج فقط ، ولكنه تأليف مخصوص مع البعد ، ولو قدّمت الذال أو الباء لم تجد الحسن على الصفة الأولى فى تقديم العين على الذال ، لضرب من التأليف فى النغم ، يفسده التقديم والتأخير .

وليس يخفى على أحد من السامعين أن تسمية الغصن غصنا ، أو فَنَنًا أحسن من تسميته عُسْلوجا ، وأن أغصان البان أحسن من عساليج الشَّوْحط فى السمع — والشوحط شجر يتخذ منه القسىّ —

ومثل ذلك مما يختار قول أبى الطيّب المتنبى :

إذا سارت الأحداج فوق نباته ... تفاوح مسك الغانيات ورَنْدُه

فإن — تفاوح — كلمة فى غاية من الحسن ، وقد قيل : إنّ أبا الطيب أول من نطق بها على هذا المثال ، وإن وزير كافور الإخشيدى سمع شاعرا نظمها بعد أبى الطيب ، فقال : أخذتموها .

ومثال ما يكره قول أبى الطيب أيضا :

مباركُ الاسم أغرّ اللّقبْ ... كريمُ الجرشّى شريف النسب

فإنك تجد فى كلمة الجرشىّ — ومعناها النفس — تأليف يكرهه السمع ، وينبو عنه

ومثل ذلك قول زهير بن أبى سلمى :

تقىّ نقىّ لم يكثّر غنيمة ... بنهكة ذى قربى ولا بحقّلدِ

« والحقلّد » هو الضيّق البحيل ، أو الضعيف ، وهى كلمة توفى على قبح كلمة « الجرشّى » وتزيد عليها .

٣ — أن تكون الكلمة — كما قال أبو عثمان الجاحظ — غير متوعّرة وحشية ، كقول أبى تمام :

لقدْ طلعتْ فى وجه مصر بوجهه ... بلا طائر سعد ولا طائر كَهْلِ

فإن كلمة « كهلا » هاهنا من غريب اللغة ، وقد روى أن الأصمعى لم يعرف هذه الكلمة ، وليست موجودة إلا فى شعر الهذليين .

وقد قيل : إن الكهل هو الضخم ، ولفظة « كهل » ليست بقبيحة التأليف ، لكنّها وحشية غريبة لا يعرفها مثل الأصمعى .

ومن ذلك أيضا ما يُرْوى عن أبى علقمة النحوىّ من قوله : « مالكم تتكأكؤون علىّ تكأكؤكمْ على ذى جِنّة ؟ افرنقعوا عنى .

فإن « تتكأكؤون ، وافرنقعوا » وحشىّ ، وقد جمع العلّتين ، مع قبح التأليف الذى يمجّه السمع والتوعّر .

ولهذا كله اعتمد الحذاق من الشعراء على اختيار المنازل والنساء فى الغزل ، وتجنّبوا مالا يحسن لفظه ، وعابوا قول جرير بن عطية .

وتقول : بوزعُ قد دببتَ على العصا   هلّا هزئتِ بغيرنا . يا بَوْزعُ

وذكر أن الوليد بن عبد الملك قال له : أفسدت شعرك « ببوزع » وهجّنوا اتباع الخليل بن احمد له فى هذا الاسم حين قال :

إنّ الخليطَ تصدّع   فِطرْ بدائك أوقَعْ
لولا جوارٍ حسانٌ   حورُ المدامِعِ أربَع
أمّ البنيـنَ وأسماءُ   والرّبـابُ وبـوزَعْ
لقلت للراحا إرحلْ   إذا بدا لك أودع

يقول ابن قتيبة : وهذا الشعر بيِّن التكلّف ، ردىء الصنعة ، وكذلك أشعار العلماء[١] .

ومن الألفاظ التى تعاب قول البحترىّ

فلا وصلَ إلّا أن يطيف خيالها   بنا تحت جُؤْشوش من اللّيل مظلم

والجؤشوش : القطعة من الليل .

---

(١) الشعر والشعراء : حـ ١ ٧٠

٤ ــ أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية ، كما قال الجاحظ أيضا ، كقول أبى تمام :

جلبْتَ والموتُ مُبْدٍ حُرَّ صفحته   وقد تفرْعَنَ فى أفعاله الأجلُ

فإن لفظة « تفرعن » مشتقة من اسم فرعون ، وهو من ألفاظ العامة ، وعادتهم أن يقولوا : تفرعن فلان إذا وصفوه بالتجبّر والظلْم

وكقول أبى الطيب :

إنىّ على شغفى بما فى خُمْرها   لأعفُّ عمّا فى سراويلاتها

فلا شىء أقبح من ذكر السراويلات

٥ ــ أن تكون الكلمة جارية على العرف العربى الصحيح غير شاذّة ، ويدخل فى هذا القسم كلّ ما ينكره أهل اللغة ، ويردّه علماء النحو من التصرف الفاسد فى الكلمة ، وقد يكون ذلك لأن اللفظة بعينها غير عربية ، كما أنكروا على أبى الشّيص قوله :

وجناح مقصوص تحيّفَ اريشه   ريبُ الزمان تحيّفَ المقراضِ

وقالوا : ليس المقراض من كلام العرب ، إذ لم يسمع فى كلامهم إلا مثنى خلافا لسيبويه ، وتبعه أبو عبادة البحترى فقال :

وأبتْ تركىَ الغديّات والآ   صال حتى خضبت بالمقراض

وقد تكون الكلمة عربية ، إلّا أنه عبّر بها عن غير ما وضعت له فى عرف اللغة كقول أبى تمام :

حلّت محلّ البكر من مُعْطىً وقدْ   زُفّتْ من المعْطِى زِفافَ الأيّم

وقول البحترىّ :

يشقّ عليه الريحُ كلّ عشيّة   جيوب الغمام بين بكْرٍ وأيّم

فوضع الأيّم مكان الثيّب ، وليس الأمر كذلك ، لأن الأيّم هى التى لا زوج لها ، بكرا كانت أو ثيبا ، قال عز وجلّ : « وأنكحوا الأيامى منكم والصالحين من عبادكم وإمائكم »

وليس مراده تعالى نكاح الثيِّبات من النساء دون الأبكار ، وإنما يريد النساء اللواتى لا أزواج لهنّ .

وقد يكون إيراد الكلمة على الوجه الشاذّ القليل ، وهو أردأ اللغات فيها لشذوذه ، والكثير أبدا خفيف ، كما يقول النحويون فى خفة الأسماء لكثرتها ، ومن هذا قول البحترى :

متحيّرين فباهتٌ متعجب | ممّا يرى أو ناظر متأمِّل

فقول : — بَاهت — لغة رديئة شاذة ، والعربىّ المستعمل : بُهِتَ الرجلُ يُبْهت فهو مبهوت ، ومنه قول المتنبى :

وإذا الفتى طرح الكلام مُعَرِّضا | فى مجلس أخذ الكلام اللّذعنا

فإن « اللّذْ » فى « الذى » لغة شاذة قليلة . ومنه أن يبدل حرف من حروف الكلمة بغيره ، كما فى قول الشاعر :

لها أشاريرُ من لحم متمَّرَةٌ | من الثعالى ووخْزٌ من أرانيها[1]

يريد من الثعالب وأرانبها .

٦ — ألا تكون الكلمة قد عبِّر بها عن أمر آخر يُكْره ذكره ، فإذا أوردت وهى غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت ، وإن كملت فيها الصفات التى بيّناها ، ومثال هذا قول عروة الورد :

قلتُ لقوم فى الكنيف تَرَوَّحُوا
عشيّة بِتْنَا عند ما وانَ رُزَّح

والكنيف أصله الساتر ، ومنه قيل للترس كنيف ، غير أنه قد استعمل فى الآبار التى تستر الحدث ، فهو مكروه فى شعر عُرْوة ، وإن كان ورد موردا صحيحا ، لموافقة هذا العرف الطارىء ، على أن لعروة عذرا ، وهو جواز أن يكون هذا الاستعمال حدث بعده ، لأن العرب أهل الوبر لم يكونوا يعرفون هذه الآبار ، فهو وإن كان معذورا وغير ملوم فبيته مما لا يصح التمثيل به .

---

(١) الشاعر يصف عُقابا ، والأشارير جمع إشرارة وهى القطعة من اللحم ، ومتمرّة : مجففة والوخز القطع من اللحم ، وأصل الوخز الطعن الخفيف ، كأنه يريد ما تقطعه من اللحم بسرعة .

ومنه قول الشريف الرضى رحمه الله :

أعْززْ علىّ بأنْ أراك وقدْ خلَتْ   من جانبيكِ مقاعدُ العوّادِ

فإيراد « مقاعد » فى هذا البيت صحيح ، إلّا أنه موافق لما يكره ذكره فى مثل هذا الشأن لا سيما وقد أضافه إلى من يحتمل إضافته إليهم ، وهم العوّد ، ولو انفرد كان الأمر فيه سهلا ، فأما إضافته إلى ما ذكره ، ففيها قبح لا خفاء به .

ومن هذا النحو قول أبى تمام :

متفجِّرٌ نادمتــه فكأنَّنى   للدَّلـو أو للمِرْزَمَيْـنِ نديـمُ

فالدلو ها هنا أحد البروج ، وليس يختار لموافقته اسم الدلو المعروف ، والمرزمان نجمان من نجوم المطر .

وأنت تجد بأقرب تأمّل فرق ما بين قول القائل لمن يمدحه : « أنت المرزم جودا » « والجُنّة لمن تقصده الأيام عزّا » وبين قوله : « أنت الدلو كرما ، والكنيف لطريد الدهر سعة — والمعنيان صحيحان ، وحسن أحدهما ، وقبح الآخر ظاهر لا خفاء به .

٧ — أن تكون الكلمة معتدلة ، غير كثيرة الحروف ، فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت ، وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة .

ومن ذلك قول أبى نصر بن نُباتة :

فإياكُم أن تكشفوا عن رءوسكمْ   ألا إنّ مغناطيسهنَّ الذوائبُ

فكلمة « مغناطيسهن » غير مرضية فى هذا البيت .

ومن هذا النوع قول أبى تمام :

فلأذربيجانَ اختيالٌ بعد ما   كانتْ مُعَرَّسَ عبرةٍ ونكـالِ
سمجتْ ونبّهنا على استسماجها   ما حولها من نضرة وجمالِ

فقوله : « لأذربيجان » كلمة رديئة لطولها وكثرة حروفها ، وهى غير عربية ، ولكنّ هذا وجه قبحها ، وكذلك قوله فى البيت الثانى : « استسماجها » فإنه ردىء لكثرة الحروف ، وخروج الكلمة بذلك عن المعتاد فى الألفاظ إلى الشاذ النادر .

ونحو من هذا قول أبي الطيب :

أنّ الكريم بلا كرام منهمّ مثل القلوب بلا سويداواتها

فأنت ترى أن كلمة « سويداواتها » طويلة جدا :

٨ ـــ أن تكون الكلمة مصغّرة فى موضع عبّر بها فيه عن شيء لطيف أو خفى أو قليل ، أو ما يجرى مجرى ذلك ، فهى تحسن به ، ولعلّ ذلك لموقع الاختصار والتصغير ، ومثاله قول الشريف الرضى :

يولِّعُ الطلّ بُرْدَيْنا وقد نسمتْ رُوَيْحَةُ الفجر بين الضّال والسَّلم

فلما كانت الريح المقصودة هناك نسيما مريضا ضعيفا حسنت العبارة عنه بالتصغير ، وكان للكلمة طلاوة وعذوبة .

فأما ما يذهب إليه من التصغير بمعنى التعظيم فى مثل قول الشاعر :

وكلّ أناس سوف يدخل بينهم دويهيّةٌ تصفرّ منها الأنامل

فقد حكى أن أبا العباس المبّرد كان ينكره ، ويزعم أن التصغير فى كلام العرب لم يدخل إلا لنفى التعظيم ، ويتأول « دويهية » وما يجرى مجراها بأن يقول : أراد خفاءها فى الدخول فصغّرها لهذا الوجه ، وهو ضدّ التعظيم المذكور .

ويقوّى ما ذهب إليه أبو العباس المبرّد أنهم إذا وضعوا التصغير أمارة للتحقير والتعظيم معا فقد زالت الفائدة به ، ولم يكن دليلا على واحد منهما ، بل يرجع إلى المقصود باللفظة ، ويلتمس بيان ذلك من جهة المعنى دون اللفظ ، فليس للتصغير تأثير ، وعلى كلا القولين فليس التصغير وجها من وجوه الفصاحة إلا فى موضع اللطف أو الخفاء أو القلّة ، أو ما يجرى مجراها .

وعلى هذا يحمل قول المتنبى :

أحادٌ أم سداسٌ فى أحادِ لُيَيْلَتُنَا المنوطــةُ بالتنـــاد

فليس يختار التصغير فى « لُيَيْلَتُنَا » لأنه تصغير تعظيم .

فأما قول نصر بن نُبَاتة ، يصف الحيّة :

ففى الهضبة الحمراء إن كنت ساريا أُغَيْبِرُ يأوى فى صدوع الشواهق

فإن تصغيره هاهنا مرضىّ على ما ذكر من قبل ، لأن الحية توصف بأنها لا تغتذى إلا بالتراب ، فقد جفّ لحمها ، وذهبت الرطوبة منها ، ألا ترى إلى قول النابغة :

فبتّ كأنّى ساورتنى ضئيلةٌ　　من الرّقش فى أنيابها السمّ ناقع

فوصفها بالضآلة للمعنى المذكورة فى قول ابن نباتة[1] .

من خلال هذه الرحلة الطويلة مع ابن سنان نجد للألفاظ منفردةً عن سياقها خصائص تكمن فى ذاتها ، بحيث تكون صالحة للاستعمال ، مرضيّة فى الذوق ، فإذا وضعت فى الجملة أو التركيب الذى يتلاءم معها ، وتتلاءم معه ، كان لتلك الخصائص أثرها فى مساعدة الكلمة على القيام بدورها بين أخواتها فى السياق لتجلية المعنى وإبرازه فى صورة عقلية أو عاطفية .

ولا شك أننا نفيد من هذه الخصائص للفظة المفردة ما يقترب بنا تماما من دائرة النقد الحديث الذى يعطى أهمية خاصة للسمع وتمييزه بين الأصوات ، والربط بينه وبين البصر فى تمييزه بين الألوان فى حال تباعدها وتقاربها .

إن ابن سنان يؤكد منذ حوالى ألف عام هذه المقولة التى تقرر بهاء المنظر وجماله فى التنسيق بين ألوانه المتباينة ، كما تقرر بهاء الصوت وجماله فى تباعد مخارج الحروف للفظة الواحدة .

واللفظة فى انفرادها لها شخصيتها المتميزة ، والأمثلة الكثيرة التى ساقها ابن سنان تؤكد شخصية الكلمة أو ذاتيتها ، ومتى تستخدم ، ومتى تكون نابية غير مستوية فى الاستخدام ، لترمز بذلك إلى مدلول معين ، توجد صورته أو هيئته فى ذهن الشاعر والمتلقى على السواء .

« فالألفاظ لم توضع ، كما أنها لا تستعمل لتعيّن الأشياء المتعيّنة بذواتها ، وهذه هى نظرية الرمزية فى اللغة التى أوضح المفكر الألمانى « فنت » « Wundt » حدودها ، وذلك لأنه لدينا عن طريق تجاربنا المباشرة ، أو تجارب الغير ، صورة ذهنية لكل شىء ولكل حدث ، وإنما نضع ألفاظ اللغة ، ونستعملها ، لنحرك هذه الصورة الذهنية الكامنة ، فعندما نقول : « رجل » لا يمكن أن يثير هذا اللفظ فى نفوسنا شيئا ، ما لم يكن فى ذهننا صورة الرجل ، اللفظ رمز لها ومحرك .

---

(١) سرّ الفصاحة لابن سنان الخفاجى : ٥٤ وما بعدها

ونحن لا نستخدمَ ذلك اللفظ ، لنحرك الصورة الذهنية تحريكا نريده لذاته ، وإلا كنا مجانين ، وإنما نفعل ذلك ، لأننا نعتزم أن نخبر عن « الرجل » بشيء ما[1] »

ونحن لا نقرّ الإمام عبد القاهر فى تجريده اللفظ منفردا بعيدا عن النظم من قيمته العاطفية والايحائية ، فهو ينكر كل مزية فى اللفظ ، وقد وضحنا ذلك فى كتابنا « النقد والناقد » فلا حاجة بنا إلى تكراره هنا .

ولا ندّعي لرجلنا العصمة ــ على حدّ تعبير الدكتور مندور ــ ولا نضرب دائما بعصاه ، والله لا شك فيه أن لجرس الألفاظ وقعا إيجابيا كثيرا ما يعين الكاتب أو الشاعر على استنفاد إحساسه .

ويسوق الدكتور مندور مثالا على ذلك قول الدكتور زكى أبى شادى :

عودى لنا يا أغانى أمسنا عودى   وجدّدى أجحظّ محروم وموعود

فإن فى ترداد الشطر الأول عدة مرات يشعر براحة فى الصدر ، كأنك فى كل مرة تطلق زفرة تشفى النفس ، ثم تساءل عن مصدر ذلك ، فسوف لا تجده إلا فى توفيق الشاعر بغريزته الصادقة إلى اختيار المدّات بدلا من السواكن التى كانت تستطيع أن تؤدى نفس الوظيفة فى الوزن[2] .

فالكلمة فى ذاتها تضم من الخصائص الصوتية والأسلوبية ما يجعلها وحدة مستقلة ذات كيان قبل أن تأخذ وضعها فى جملة مناسبة ، وهى بهذه الخصائص الذاتية تشارك فى نقل الشحنة العاطفية التى تتعاون على أدائها الجملة أو العبارة .

ويذهب « فرانك بالمر » إلى أن هناك عدة اتجاهات حول هذا المفهوم ، الاتجاه الأول : هو اعتبار اللفظ وحدة ذات معنى ، والاتجاه الثانى هو اعتباره وحدة صوتية ، أو فونولوجية ، والاتجاه الثالث : هو محاولة تحديد الكلمة أو اللفظ عن طريق أسس لغوية ، تعتبر اللفظ وحدة يمكن فصلها ، ولا يمكن تحليلها جزئيا . »

ويذكر تعريف عالم اللغة الأمريكى الشهير « ليونارد بلومفيلد » اللفظ على أساس أنه أصغر شكل منفصل ، ويعنى بذلك أنه أصغر جزء من الكلام يمكن فصله وحيدا[3] .

---

(١) فى الميزان الجديد : للدكتور مندور : ١٨٦

(٢) السابق : ١٩٤

(٣) Frank Palmer , Grammar. The English L. Book Sociaty and Penguin Book. 1979. P.44.

كما أن المعنى لا ينظر إليه من منطلق الدلالة النحوية أو اللغوية فقط ، فهو فى الشعر وفى الأدب ينظر إليه نظرة أوسع من ذلك بكثير ، كما يقول « ريتشاردز »

« فهناك جوانب أربعة للمعنى ، يمكن تمييزها بسهولة ، وهى المفهوم ، والشعور ، والاتجاه ، والغاية ، فنحن نتحدث ، لنقول شيئا ، وننقل هذا الشيء ، ويكون لدينا مشاعر ، أو اتجاهات خاصة تجعل المفهوم سلوكا .

وإذا كنّا فى حالة إيجابية ، مثل حالة الكلام أو الكتابة ، أو فى حالة سلبية ، كقراء ، أو مستمعين ، فإن المعنى الكامل الشامل الكلّى الذى نتناوله هو عبارة عن خليط أو مزيج من مجموعة أنواع من المعنى ، تسهم فى تشكيل المعنى الشامل[1] .

وهكذا نجد أن اللغة العربية فى تقسيم حروفها مهيأة تماما لأن تكون لغة شاعرة ، فهى لغة إنسانية ناطقة يستخدم فيها جهاز النطق الحىّ أحسن استخدام ، يهدى إليه الافتنان فى الإيقاع الموسيقى ، وليس هناك أداة صوتية ناقصة تحسّ بها الأبجدية العربية[2] .

وخذ مثلا حرفى الحاء والخاء ، أو حرفى الدال والذال ، أو حرفى السين والشين ، أو حرفى الصاد والضاد ، أو حرفى الطاء والظاء ، أو حرفى العين والغين ، أو القاف والكاف ، أو حروف اللام والميم والنون ، فإن التقارب بينها فى النسق يشبه التقارب بينها فى اللفظ ، كما يشبه التقارب بينها فى الشكل ، كلما امتنع اللبس عند تكرار الأشكال .

وهذه هى اللغة الشاعرة فى حروفها قبل أن تتألف منها كلمات ، وقبل أن تتألف من الكلمات تفاعيل ، وقبل أن تتألف من التفاعيل بيوت وبحور .

فإذا كان الشعر روحا يكمن فى سليقة الشاعر حتى يتجلى قصيدًا قائم البناء ، فهذا الروح فى الشعر العربى يبدأ عمله الأصيل مع لبنات البناء ، قبل أن تنتظم فيها أركان القصيد[3] .

ومن خصائص هذه اللغة البليغة ـــ كما يقول الأستاذ العقاد ـــ أن الكلمة الواحدة تحتفظ بدلالتها الشعرية المجازية ، ودلالتها العلمية الواقعية فى وقت واحد بغير لبس بين التعبيرين .

---

(١) Richard, Practical Criticism: A Study of Literary Judgment 1929. P. 180-181.

(٢) اللغة الشاعرة : العقاد : مكتبة غريب : ص ١٤

(٣) السابق : ١٥

فكلمة « الفضيلة » — مثلا — تدل بغير لبس على معنى الصفة الشريفة فى الإنسان ، ولكن مادة « فضل » بمعنى الزيادة على إطلاقها لا تفقد دلالتها الواقعية على المواد المحسوسة ، بل يصح عند جميع المتكلمين والمستمعين أن يفهموا « فضول » القول على أنه وصف غير حميد ، لأن الزيادة فى غير جدوى تخالف الزيادة المطلوبة إذا كان المقام مقام القول فى صفات الكلام(١) .

وسليقة اللغة الشاعرة هى التى تجعل السامع العربى يفهم المعنى المقصود على الأثر إذا سمع واصفا يصف حسناء بأنها : بدر على غصن فوق كثيب »

لأن ذهن السامع العربىّ تعوّد النفاذ فى الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية ، فهو لا يرسم فى ذهنه قمرا وغصن شجرة وكومة من الرمل حين يسمع تلك العبارة ، ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه ، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف ، ومن الكثيب فراهة الجسم ، ودلالتها على الصحة ، وتناسب الأعضاء .

وبهذه السليقة الشاعرة تتصل المفرادات اللّغوية بأشكالها المحسوسة ، أو تنفصل عنها ، ولا تبقى لها غير معانيها المجازية ، لأنها مفردات فى لغة شاعرة ، يعمل فيها الخيال والذوق ، كما تعمل فيها الأبصار والأسماع(٢) .

هذه الخصائص الصوتية واللغوية والمجازية التى وقف عندها ابن سنان وقفة طويلة للكلمة ، باعتبار حروفها التي تتكون منها ، وباعتبارها مفردة عن سياقها ، ووقف عندها الأستاذ العقاد باعتبار أنها تمثل اللبنة الأولى فى لغة شاعرة بطبيعتها لا تبتعد بنا إطلاقا ، بل تقترب بنا من حيّز ومجال « شرف المعنى وصحته » و «وجزالة اللفظ واستقامته » عند القاضى الجرجانى .

وتكون أكثر قربا بنا من جاذبية القبول والاصطفاء عندما يعرض المعنى على العقل الصحيح ، والفهم الثاقب ، وعندما يعرض اللفظ على الطبع والرواية والاستعمال عند المرزوق .

وإذا كانت الكلمة تستكرم بانفرادها عند المرزوق ، فما ذلك إلا لخصائص فى حروفها من حيث البعد والقرب فى المخارج الصوتية ، ومن حيث التجانس والقرابة ، فهذا ما يكسبها حلاوة الجرس ، ويبتعد بها عن مجال التقل فى النطق ، ويجعلها مهيأة

(١) السابق : ١٩

(٢) السابق . ٢١ — ٢٢

لأن تنسجم مع جاراتها فى أسلوب معين ، لتؤدى نصيبا مما يحمله هذا الأسلوب من دلالات عاطفية وعقلية ، يتلقاها القارىء والسامع بالرضا والارتياح والقبول .

الإصابة فى الوصف

تبيّنا : أن كل مبدأ من مبادىء عمود الشعر يستمد طاقته وكيانه من الطبع والرواية والذكاء والدربة من منظور القاضى الجرجانى الذى بنى نقده على قاعدة صلبة وراسخة من نظرية الشعر عند العرب ، وإذا اجتمعت هذه الأربعة لشاعر أحسن وبرّز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان .

ومفهوم الإصابة — على ما نعتقد — أن يصيب الشاعر غرضه فلا يخطئه ، ولا يضلّ الطريق إليه ، فإن كان الشعر مدحا أصاب المحزّ ، ووصل الشاعر به إلى ما يثير غرائز الممدوح من الإعجاب والاستجابة والاهتزاز النفسىّ ، ومعنى ذلك أن يكون هذا المديح مصيبا لما فى الممدوح من صفات نفسية وعقلية وإنسانية ، يثير بها إعجابه وحبه ورضاه ، وما يترتب على ذلك كله من العطايا والنفائس .

فإن قصّر الشاعر دون ذلك ، ضلّ الطريق ، وأخطأ الهدف ، ولم يصل إلى مراده من شعره ، وإن تجاوز الشاعر سبيل القصد ، وأغرق إغراقا شديدا فى مديحه ، وبلغ حدّ الإحالة ، ووصف الرجل بما ليس فيه ، ضلّ وأضلّ ، ووقف به شعره دون الغاية ، وهبط هبوطا ذريعا يؤخذ عليه ، ويوصم به .

ووراء القصد فى الوصف ، والاعتدال فى تناول بطولة الممدوحين وصفاتهم هذه الصفات الأربعة التى حدّدها الجرجانى ، لتكون منطلقه إلى شعر رائع يطربه النقد ، وشاعر عظيم يثنى عليه النقاد .

من هنا كان لابدّ للشاعر من وقفة فى شعره يحاسب نفسه فيها ، وبعبارة أخرى لابد للشاعر من تجويد شعره ، والتفنن فيه ، وتثقيفه ، والأناة حول أسلوبه وتراكيبه ، بطريقة الصنعة التى لا تخلّ ، لا بطريقة التصنيع التى تخلّ وتملّ فى وقت واحد .

ولم يقتصر مبدأ الإصابة فى الوصف عند الجرجانى على المديح ، وإنما يتناول جميع الأغراض التى نظم فيها العرب ، يتناول الوصف ، والغزل ، والهجاء والرثاء وغيرها ، بشرط أن يكون الشعر على هذه الشاكلة ، يصيب دائما فى الغرض الذى يقف أمامه الشاعر ، ليبدع فيه .

والأمثلة على ذلك كثيرة من كتاب الوساطة :

يذهب الجرجانى إلى أن المعترضين على أبى الطيب المتنبى أحد رجلين : إما نحوى لغوى لابصر له بصناعة الشعر ، فهو يتعرّض من انتقاد المعانى لما يدل على نقصه ، ويكشف عن استحكام جهله ، ويمثل لذلك بإنكار بعضهم قوله :

تخّط فيها العوالى ليس تنْفُذُها   كأنّ كلّ سنان فوقها قلَمُ

أو معنوى مدقّق لا علم له بالإعراب ، ولا اتّساع له فى اللغة ، فهو ينكر الشىء الظاهر ، وينقم الأمر البيّن

والفريق الأول يزعم أنّ المتنبى أخطأ فى وصف درع عدوّه بالحصانة ، وأسنّة أصحابه بالكلال ، ومن كان هذا قدر معرفته ، ونهاية علمه ، فمناظرته فى تصحيح المعانى ، وإقامة الأغراض عناءٌ لا يجدى ، وتعب لا ينفع ، كأنه لم يسمع ما شحنت به العرب أشعارها من وصف رَكْضِ المنهزم ، وإسراع الهارب ، ولم يعلم أن مذاهب العرب المحمودة عندهم ، التفضّل عند اللقاء ، وترك التحصّن فى الحرب ، وأنهم يروْن الاستظهار بالدروع وكثرة الأسلحة ضرْبا من الجبْن ، وكثرة الاحتفال والتأهب دليلا على الوهن ، ولم يسمع قول الأعشى :

وإذا تكون كتيبة « ململمة »   خرساءُ يخشىَ الدارعون نزالَها

كنْتَ المقدَّم غير لابس جُنَّة   بالسيف تضرب مُعْلَماً أبطالها[1]

فصاحب الوساطة يدفع تهمة التقصير عن صاحبه المتنبى من خلال نظرية عمود الشعر التى استقاها نقاد العرب من شعر العرب ، وطريقتهم فيه ، فالعرب يرون الاستظهار بالدروع ضربا من الجبن الذى يدفعهم دفعا إلى قوة الأهبة ، وشدّة الاستحكام ، والمتنبى واحد من هؤلاء الذين تمثلوا ثقافة العرب ، وشعر العرب ، وأدركوا مذاهبهم فى التعبير ، وإن شئت مزيدا من البيان حول ذلك المعنى ، فارجع إلى ديوان المتنبى ، واقرأ بيتين فقط ، قبل هذا البيت ، وهما البيتان اللذان يقول فيهما :

لا يأمُلُ النفَسَ الأقْصَى لمهجته   فيسرقُ النفَسَ الأدنى ويَغْتَنِمُ

تردّ عنه قنا الفُرْسان سابغةٌ   صَوْبُ الأسنّة فى أثنائها دِيَمُ

لتدرك جيدا أن المتنبى يجسّم البطولة فى صاحبه سيف الدولة بن حمدان فى مواجهة بطريق الروم الذى أقسم على أنه قادر على لقاء سيف الدولة ، وحشد لذلك

(١) الوساطه ٤٣٤ — ٤٣٥

العَدد الكثير ، والعُدَد الفائقة ، التى لم تغن عنه شيئا ، وأصبح ليأسه من النصر والتفوّق لا يأمل أن يستتمّ النفَسَ الطويل ، فهو يغتنم أنفاسه القريبة سرقة من أيدى الأجل .

ودرعه السابغة تمنع الرماح من النفوذ فيه ، وقد تلطخت بالدماء التى تسيل من الأسنة عليها(١) .

هذه البطولة التى أصبحت لازمة من لوازم سيف الدولة لا يجدى معها دروع ولا أسلحة ، ولا استعداد ، ولا كثرة ، ولا قلّة ، لأنها تتجاوز ذلك كلّه ، إلى ما يدمّر ذلك كلّه ، وقد أبدع المتنبى وبرع فى تصوير هذه البطولة فى كثير من قصائده ، استمع إليه على سبيل المثال : مخاطبا سيف الدولة من قصيدة أخرى :

أتوْكَ يجرُّون الحديدَ كأنهمْ ... سَرَوْا بجياد ما لهنّ قوائمُ
إذا برقوا لم تعرف البيض منهمُ ... ثيابهُمُ من مثلها والعِمائم
خميسٌ بشرق الأرض والغرب زحْفُـهُ ... وفى أذن الجوزاء منه زَمازم
تجمّعَ فيه كلّ لِسْنٍ وأمّةٍ ... فما تُفْهِمُ الحدّاثَ إلّا التراجمُ

....

وقفتَ وما فى الموْتِ شكٌّ لواقف ... كأنّكَ فى جَفْن الردى وهو نائمُ
تمرّ بك الأبطال كلمى هزيمةً ... ووجْهُك وضّاحٌ وثغرك باسم
تجاوزْتَ مقدار الشجاعة والنهى ... إلى قول قوْم : أنت بالغيب عالمُ

فهؤلاء هم أعداء سيف الدولة من الروم ، أتوْا مدجّجين فى السلاح ، ولكثرة الحديد عليهم وعلى خيولهم كانت خيولهم كأنها لا قوائم لها ، فهى لا ترى .

وإذا برقوا لكثرة ما عليهمْ من الحديد لم يفرق بين سيوفهم وبينهم ، لأن عمائمهم الخوذ ، وثيابهم الدروع ، فهم كالسيوف .

فقوله : ثيابهم من مثلها : أى من مثل السيوف ، يعنى من الحديد ، وكثرة سلاح هذا الجيش ، وقوته واقتداره تعنى قوة سيف الدولة واقتداره أيضا . وهذا الجيش لكثرته طبّق الأرض ، وبلغت أصواته السماء ، قال الواحدى : وخصّ الجوزاء بالذكر من بين سائر البروج لأنها على صورة إنسان .

---

(١) شرح ديوان المتنبى للبرقوقى . المجلّد الثانى : جـ ٤ : ص ١٤٠

قال الشرّاح : ولم يسمع فى وصف جيش مثل هذا .

ولقد اجتمع فى هذا الجيش كل جيل من الناس ، وأهل كلّ لغة من اللّغات ، فإذا كلّم جيل منهم من ليس من أهل لغته ، احتاج إلى مترجم يترجم له ، وكل هذا إشارة إلى عظم الجيش ، وما قد جمع فيه من المقاتلة .

وأمام هذا الجيش الهائل الذى يشبه الطوفان يقف سيف الدولة حين لا يشك واقف فى الموت ، لهوْل الموقف ، وكثرة المصارع فيه ، حتى كأنه فى جفن الردى وهو نائم ، فلم يبصره ، وغفل عنه بالنوم ، فسلم من الموت(١) .

فانظر كيف وقف سيف الدولة فى مواجهة الموت المحقق ؟ وكيف كانت تلك الوقفة فى جفن الردى ؟ وكيف أطبق الردى جفنه على البطل المغوار ، أو على بطولة البطل المغوار ، لتسلم من الموت ؟

أليست هذه إصابة فى الوصف ، وإحكاما فى بلوغ الهدف ، بلغه أبو الطيب عن طبع ورواية وذكاء ودربة كما يقول الجرجانى ، وأضاف إلى ذلك كلّه صنعة فائقة رائقة لم تعكّر من صفو هذا المعين الشعرى الرقراق .

قال الواحدىّ : سمعت الشيخ أبا معمر الفضل بن اسماعيل القاضى يقول : سمعت القاضى أبا الحسين علىّ بن عبد العزيز الجرجانى يقول :

لما أنشد المتنبى سيف الدولة هذا البيت والذى بعده أنكر عليه سيف الدولة تطبيق عجزى البيتين على صدريهما ، وقال له : كان ينبغى أن تقول :

وقفتَ وما فى الموت شك لواقف ووجهك وضّاح وثغرك باسمُ
تمرّ بك الأبطال كلْمى هزيمة كأنك فى جفن الردى وهو نائمُ

ثم قال : وأنت فى هذا مثل امرىء القيس فى قوله :

كأنىَّ لمْ أركبْ جوادا للذَّةٍ ولم أتبطَّنْ كاعبا ذاتَ خلخال
ولمْ أسبأ الزقَّ الروىَّ ولم أقلْ لخيلىَ كرِّى كرَّةً بعد إجفالِ

قال : ووجه الكلام فى البيتين على ما قاله العلماء بالشعر أن يكون عجز الأول مع الثانى ، وعجز الثانى مع الأول ، ليستقيم الكلام ، فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكرّ ، ويكون سباء الخمر مع تبطن الكاعب .

---

(١) المعانى ، ٩٩ ـــ ١٠١

فقال أبو الطيب : أدام الله عز مولانا ، إن صح أنّ الذى استدرك هذا على امرىء القيس أعلم منه بالشعر فقد أخطأ امرؤ القيس ، وأخطأت أنا ومولانا يعرف أن الثوب لا يعرفه البزّاز معرفة الحائك ، لأن البزّاز يعرف جملته ، والحائك يعرف جملته وتفصيله ، لأنه أخرجه من الغزلية إلى الثوبية .

وإنما قرن امرؤ القيس لذّة النساء بلذّة الركوب للصيد ، وقرن السماحة فى شراء الخمر للأضياف بالشجاعة فى منازلة الأعداء ، وأنا لمّا ذكرت الموت فى أول البيت أتبعته بذكر الردى ، ليجانسه ، ولما كان وجه المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوسا ، وعينه من أن تكون باكية : قلت : ووجهك وضاح وثغرك باسم : لأجمع بين الأضداد فى المعنى .

فأعجب سيف الدولة بقوله ، ووصله بخمسين دينارا من دنانير الصلات وفيها خمسمائة دينار .

قال الواحدى : ولا تطبيق بين الصدْر والعجز أحسن من بيتى المتنبى ، لأن قوله : كأنك فى جفن الردى وهو نائم : هو معنى قوله : وقفت وما فى الموت شك لواقف ، فلا معدل لهذا العجز عن هذا الصدر ، لأن النائم إذا أطبق جفنه أحاط بما تحته ، فكأنّ الموت قد أظلّه من كل مكان كما يحدق الجفن بما يتضمنه من جميع جهاته ، فهذا هو حقيقة الموت ، وقوله : «تمرّبك الأبطالُ». هو النهاية فى التطابق للمكان الذى تكلم فيه الأبطال ، فتكلح وتعبس ، وقوله : « ووجهك وضّاح » لاحتقار الأمر العظيم(١) .

وإذا كان لسيف الدولة بطولة فى الحرب ، فلأبى الطيب بطولة تقابلها فى الشعر إذ لم يقنعه ما ذهب إليه الأمير القائد من مطابقة الصدر للعجز فى كلا البيتين المذكورين ، سواء بالنسبة لبيتى امرىء القيس ، أو بيتى المتنبىّ .

وردّ أبو الطيب ردّ عالِمٍ بالشعر ، خبير بديوان العرب ، يتمكن منه الطبع ، وتروق فيه الصنعة ، وتكثر الرواية ، ويعمق الذكاء ، وتتنوع الدربة والخبرة ، ليصل من وراء ذلك كلّه إلى الإصابة فى الوصف ، والاقتدار فى الوصول إلى الهدف .

وانظر إلى البيت الأخير الذى يصوّر فيه المتنبى بعض سمات البطولة فى سيف الدولة فيقول مخاطبا إياه : لقد أظهرت من إقدامك وعزمك وجلدك على المخاوف ما تجاوزت به حدّ الشجاعة والعقل إلى ما يقوله قوم : من أنك تعلم الغيب ، وتعرف أعقاب الأمور قبل حلولها .

(١) السابق : ١٠١ ــ ١٠٢

وهو يعنى أن ما اقتحمته من الأهوال لا تثبت أمامه شجاعة ، وما أظهرته من الصبر ورباطة الجأش لا يكفى فى مثله العقل والرصانة ، فكأنك قد كوشفت بالغيب ، وعرفت أنّ العاقبة لك ، فلبثت فى تلك الحال وضاحا بسّاما لا تكترث لما تراه حولك من الأهوال(١) .

هذا الوصف المصيب من أبى الطيب لبطولة سيف الدولة وصفٌ شعرى ، تجد فيه طاقة من المعانى الغريبة التى لا يكاد يتصوّرها حسّ ، أو عقل ، وإنما هى من فعل العبقرية وحدها ، تجدها وقد أخرجت إخراجا شعريا مستساغا لا ينبو عنه الذوق ، بل يستملحه ، ويتعجب له ، ويطمئن إليه ، ولا ينكره منطق العقل فى تآلف جزئياته وانسجامها ، ودقة العلاقات والروابط بينها ، ومن ثمّ فأنت ترى هذا الوصف جديرا بعصر المتنبى ، وبكل عصر بعده ، حتى عصرنا ، وما بعد عصرنا .

وتحضرنى فى هذه المناسبة كلمات « لتوماس هاردى » تنطبق تماما على أبى الطيب المتنبى : يقول :

« ولكنّ مجد الشعر إنما يكمن فى سماحته ، بحيث يتقبل بين رجاله أناسا متغايرين إلى أبعد حدّ(٢) » .

وتقول : « فى رأيى أنه خليق بالشاعر أن يعبّر عن عاطفة العصور جميعها ، وعن فكره هو فحسب(٣) »

ويقول : « لا يوجد شعر جديد ، ولكن يوجد شاعر جديد ، إذا سار قدما بجذوة الشعر ، فاستحدث نغمة جديدة ، وإلّا فهو ليس بالشاعر الجديد ، وهذه النغمة الجديدة هى ما يثير زوابع النقد(٤) »

وإليك مثالا آخر :

عاب أعداء المتنبى عليه قوله :

وإنّى لَمَنْ قوم كأنّ نفوسنا ... بها أَنَفٌ أن تَسْكُنَ اللحم والعظْما

(١) السابق : ١٠٣

(٢) حياة توماس هاردى : فلورنس إميلى : ترجمة عثمان نوية ، مراجعة مصطفى حبيب الألف كتاب : إشراف الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالى : جـ ٢ : ٢٣٢

(٣) السابق : ٢٣٧

(٤) السابق : ١٠٢

فقالوا : قطع الكلام الأول قبل استيفاء الكلام وإتمام الخبر ، وهذا من شنيع ما وجد فى شعره .

واعتذر له الجرجانى بتعليل طويل ذهب فيه إلى أن بعض المحتجين عنه زعموا أن العرب تحمل الكلام على المعنى ، فتصرف الضمير عن وجهه ، وتترك ردّه ، مع الحاجة إليه ، إذ المرادُ بالضمير الثانى هو الأول فى الحقيقة ، وإنْ اختلفت العلامتان .

قالوا : وقد جاء ذلك عن العرب فى الأسماء الناقصة التى تتمّ صلاتها وهى أحوج إلى الضمير الراجع إليها ، كقول المهلهل :

وأنا الذى قتّلت بكرا بالقنا وتركتُ تغلبَ غير ذات سِنَام

وإنما وجه الكلام : وأنا الذى قتّل : ويكون فى « قتّل » ضمير تقديره وأنا الذى قتّل هو .

وقول أبى النجم :

يأيها الــذى قد سُؤْتَنــى وفضحتنى وطردتَ أمَّ عياليا

ولو ردّ الضمير على حقيقته لقال : الذى قد ساءنى .

وكل هذا محمول على المعنى ، قالوا : وقد جاء فى القرآن العزيز : « إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات إنّا لا نضيع أجْرَ مَنْ أحْسَنَ عملا » وليس فى الخبر ما يرجع إلى الأول ، ولو ردّ الضمير إلى الأول لقيل : إنا لا نضيع أجرهم ، لكنه لما كان مَنْ أحسن عملاهم المضمرون بهم ، جاز أن ينوب أحدهما عن الآخر ، لأنّ من أحسن عملا هو من آمن :

قالوا : وقد جاء فى شعر العرب ما يشبه هذا مما أقيم فيه إحدى الكنايتين مقام الأخرى ، اعتمادا على المعنى ، مثل قول لبيد :

فبنى لنا بيتا رفيعا سَمْكُه فسما إليه كهلها وغلامُها

يريد : كهلنا وغلامنا :

وشبيه بهذا قول الله تعالى : « حتّى إذا كنتمْ فى الفلْك ، وجريْنَ بهمْ بريح طيّبة » عدل عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب اعتمادا على ظهور المعنى(١) .

(١) الوساطة : ٤٤٦ وما بعدها

فالمتنبى يدرك جيدا ظاهرة الالتفات الموجودة فى الآيات ، ويدرك جيدا من خلال إدراكه وتمثيله لتراث العرب الأدبى أن ضمير المتكلم أو المتكلمين أقرب من ضمير الغائبين ، فحين انتسب إلى قومه ذوى الأنفة والكبرياء فى صدر البيت ، التفت إلى نفسه ، لتكون الأنفة أقرب ، والشموخ أعظم فى نظره هو قبل أى اعتبار آخر .

وكثيرا ما خرج المتنبى على أصول القواعد بغية الوصول إلى معنى نادر ، أو مضمون جديد ، وذلك لأنه شاعر مل ء الزمان والمكان ، فهو لا يقف عند القاعدة إذا كانت تعوقه عن إبراز مكنون رائع ، أو دلالة عميقة .

والجرجانى متمرِّدٌ على التمرّد ، لا يقبل التجديد الثائر ، ولكنه يقبل التجديد الهادىء المعتدل مثل وساطته فى النقد .

أما النقد الحديث فيقبل هذه الظاهرة ، ويرحّب بها ، وهى ظاهرة تسمى فى علم الأساليب « بكسر البناء » « Rupture de Syntaxe » وهو عبارة عن الخروج على قواعد اللغة التماسا لجمال الأداء وروعته ، وإنما يباح هذا لكبار الكتاب ، بل يحمدون من أجله ، وهم لا يأتونه عن جهل بالقواعد ، أو عن غفلة فى العبارة ، وإنما يقصدون إليه لأغراض لا حصر لها ، وإن استطعنا أن نحسها فى كل حالة بذاتها(١) .

من خلال هذين المثالين نجد شاعرا مصيبا فى الوصف ، مقتدرا على التعبير ، مهيمنا على قواعد اللغة ، متخطيا إياها بغية الهدف والمضمون أحيانا .

ولست أدرى لماذا لم يرق المتنبى فى نظر « بروكلمان » إذ ذهب إلى أن أصالته غير كثيرة فى شعره ، إذا صرف النظر عن عبقريته فى بعض قصائد جليلة قالها فى شبابه ، ولا يقلّ فى شعره فساد الذوق(١) .

ويعلل الدكتور طه حسين عجز الأستاذ « بلاشير » عن تذوق جمال الفنّ من شعر المتنبى ، بأن جنسيته ، واختلاف مزاجه وطبعه ــ ويخشى أن يذكر دينه أيضا ــ كل هذا يجعل تأثره بهذا النحو من شعر المتنبى قليلا ضئيلا ، وربما جعله تأثرا عكسيا ، وربما دفعه إلى الغضّ من هذا الشعر ، والازدراء له .

أما نحن فإن هذا الشعر يثير فى نفوسنا عواطف أخرى ، ويستتبع فيها حركات لا تنتظر من نفس الأستاذ « بلاشير » وأمثاله من العلماء الأوربيين(٣) .

---

(١) النقد المنهجى عند العرب : ٢٦٩

(٢) تاريخ الأدب العربى : حـ ٢ نقله إلى العربية الدكتور عبد الحليم النجار : دار المعارف ٨٣

(٣) مع المتنبى : دار المعارف : ط ١١ ص ١٧٤

والآن : ما عيار الإصابة فى الوصف عند المرزوقى ؟

إنه الذكاء وحسن التمييز ، أو قل : إنه الذكاء والذوق ، وكلاهما يرجع إلى الطبع فى جملته ، فما وجداه صادقا فى علوقه بالنفس ، نابعا من أعماق التجربة التى احترق بها الشاعر والأديب ، معبرا فى صدق فنىّ عن معالم هذه التجربة ، كان موصِّلا جيدا ، يتمكن من نفس المتلقى .

والمرزوقى هنا لم يخرج — فى الجملة — على ما ارتآه صاحب الوساطة حول هذا المعنى ، وهو الإصابة فى الوصف .

فالشعر عند كليهما لا بدّ أن يصيب وصفه ، أو يصيب فى وصفه ، أو يبلغ هدفه من نفس قارئه وسامعه ، فيكون الشعر قد كملت فيه أداة التوصيل ، وهى تلك الذبذبات أو التموجات النفسية الخالصة التى تربط بين الشاعر والمتلقين ، ولن تكون هذه الذبذبات أو التموجات النفسية الخالصة التى تحكم الرباط ، مصاحبة بلذة الشعر وإمتاعه والاسترواح به إلّا إذا توفر لهذا الشعر عنصر الصدق .

والصدق هنا لا يقصد به ما هو نقيض الكذب ، فتلك قضية أخرى من قضايا النقد الأدبى ، ولكن المراد بالصدق هنا هو الصدق الفنى بمعنى أن يكون الشاعر صادقا فى التعبير عما يحسّه من داخله ، وأن يجىء شعره صورة لما فى أعماقه من رؤى وأحاسيس ، فإذا مدح غاص فى أعماق الممدوح ، واستكشف مكنون رؤاه ، ووصل إلى السرّ فيما يستحق عليه أن يمدح ، كألوان البطولات ، والإنسانيات ، والمروءات ، والصفات الفاضلة التى تدفع إلى الشعر ، وتثير قرائح الشعراء .

فإذا كانت غاية المديح بدرة دنانير ينشدها الشاعر من ممدوح لممدوح ، وينتقل لأجلها من مكان لمكان ، ولم تنتقل إليه خصيصة من خصائص الممدوح التى يتميّز بها على من عداه من الناس ، والتى تعدّ أصلا وقاعدة من قواعد الحياة المعنوية الخالدة ، جاء هذا المديح ضربا من التزلف المقيت ، والنفاق المبغض إلى النفس ، والتجارة البائرة التى لا تجدى نفعا فى بناء الحياة الراقية .

يكون المديح إذنْ للصفات الراسخة فى نفس الممدوح ، ولا يكون للدنانير فى حدّ ذاتها ، لأن الصفات الراسخة فى النفس أصل ثابت ، قد تدفع إلى إعطاء الدنانير ، أو إلى إعطاء القيم والتقاليدالعظيمة ، أو إلى نشر العدل والإنصاف بين الجماعات والأفراد ، وهنا تكون لهذه الصفات قيمتها المثلى فى أنها دوافع قوية لفيوض من الشعر .

أما إذا تصوّرنا غنيا جاهلا ، أو خنزيرا من البشر ، تفيض الدنانير فيضا من راحتيه ، وأراد أن يكتسب لنفسه مجدا عظيما يسمو به بين الناس ، وراح يشترى قصائد الشعراء فى مديحه ، وتزيين جهله ، وتحويل « الخنزيرية » فيه إلى أعظم صفات الآدمية ، وانهال عليه الشعراء ، طمعا فى هذه الدنانير — لا غير — فماذا يكون حال هذا الشعر يا ترى ؟

هل يوصف هذا الغنىّ الجاهل الخنزير بأنه بطل الأبطال ، وعالم العلماء وحكيم الحكماء ، وقائد السلام والحرب ، إلى آخر هذه الأوصاف التى لا تحرّك شعرة من الإثارة فى السامعين والقارئين ؟ أو ماذا يقول الشعر فيه ؟

هنا يفتقد الشعر خاصية من ألزم خاصيّاته ، وهى الصدق الفنى ، أى التعبير عما يحسّه الشاعر حيال الممدوح .

وهكذا جميع أغراض الشعر ، فإذا وقف الشاعر أمام وردة فى حديقة غناء تزقزق من حوله العصافير على أعوادها ، وتنساب المياه جداول رقراقة على صفحتها ، ولم يحسّ معنى من معانى الحب ، ولا طيفا من أطياف الأمل ، ولا نشوة من تموجات السعادة ، ثم كتب قصيدة من مائة بيت فى واحد من هذه المعانى ، فأنت لا تسمع إلا صخورا يقذف بعضها فى أذنيك ، ولا ترى إلا جثثا وأشلاء ممزقة تنتثر هنا وهناك .

إذ كيف يعبر عن الحب من لا يحبّ ، وكيف يهجو من لا يكره ، وكيف يرثى من لا يدمع قلبه قبل أن تدمع عيناه لفراق عزيز أو أليف أو صديق ؟

من هنا جاءت كلمة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب قاطعه فى قيمة الصدق الفنى فى الشعر ، وأن يكون الشعر صورة لما فى نفس صاحبه من بواعث ، بعيدا عن المبالغة الممجوجة ، والإغراق السخيف ، الذى ينبو عنه العقل ، ويمجّه الذوق ، ولا تشعر معه الجوانح بأى قشعريرة للارتياح والانبهار واللذة النفسية .

اسمع معى ما جاء عن عمر فى زهير : يروى أنه قال : أنشدونى لأشعر شعرائكم ، قيل : ومن هو ؟ قال : زهير ، قيل : وبم صار كذلك ؟ قال :

كان لا يعاظل بين القول ، ولا يتّبعُ حوشىّ الكلام ، ولا يمدح الرجل إلّا بما هو فيه[1] »

---

(١) الشعر والشعراء لابن قتيبة : حـ ١ ١٣٧ — ١٣٨

ومعنى ذلك : أنه لم يحمل بعض الكلام على بعض ، ولم يتكلم بالرجيع من القول ، ولم يكرّر اللفظ والمعنى ، كما جاء فى اللّسان ، ولم يسلك طريق الوحشىّ والغريب ، إذ يبدو فيه معاناة التكلف الذى يؤدى إلى تهجين الشعر ، ولا يمدح الرجل إلا بما يكون فيه من صفات جميلة راسخة نفسية أو جسدية ، تدل على أنه يعبر عن إحساسه بتلك الصفات ، وتفاعله معها ، وانفعاله بها .

« قال عبد الملك لقوم من الشعراء : أى بيت أمدح ؟ فاتفقوا على بيت زهير :

تراهُ إذا ما جئته متهلّلا كأنك تعطيه الذى أنت سائله[1]

فانظر كيف رسم زهير سمات الكرم الأصيلة فى نفس « حصن بن حذيفة الفزارىّ » هذه السمات التى يبدو بها « حصن » متهلّلا مستبشرا مشرق المحيّا باستمرار ، والتى تطبع على جبينه ألوانا من الأريحية والرضا .

هذه السمات لم يجدها « زهير » أبلغ ما تكون ، وأروع ما تكون ، إلّا فى أسارير المعتفين والمادحين لهذا النموذج العربى العظيم ، فتقابلت الأضداد بين الآخذ والمعطى ، فكأن المعطى آخذ ، وكأنّ الآخذ معط .

وفى هذا ما نسمّيه بالامتزاج بين حقيقتين ، حقيقة النموذج الكريم ، وحقيقة الشاعر الصادق .

وشىء آخر نلمحه ونستوحيه من صياغة هذا البيت لزهير ، هو الصنعة المحكمة التى تبلغ مبلغ الخفاء فى الدقة ، والتى تعد من صميم الخلق العشرى ، بحيث يبدو البيت للقارىء ساذجا بسيطا وليد الطبع والسليقة ، وليس فيه أثر لصنعة ما .

ولقد عدّ « قدامة بن جعفر » المعاظلة من عيوب اللفظ ، وذهب إلى أنها مداخلة الشىء فى الشىء ، يقال : تعاظلت الجرادتان ، وعاظل الرجل المرأة إذا ركب أحدهما الآخر ، وإذا كان الأمر كذلك ، فمن المحال أن تنكر مداخلة بعض الكلام فى ما يشبهه من وجه ، أو فيما كان من جنسه وبقى النكير إنما هو فى أن يدخل بعضه فى ما ليس من جنسه ، وما هو غير لائق به ، ولا يعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة[2] .

---

(١) السابق : ١٣٩

(٢) نقد الشعر : تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى : ط ١ ــ ١٣٩٩ هـ ــ ١٩٧٩ م : ص ١٧٤

وفى مجال نعت المديح ذكر كلمة عمر ــ رضى الله عنه ــ فى زهير : « إنه لم يكن يمدح الرجل إلّا بما يكون للرجال »

ويعلّق عليه بأن فى هذا القول منفعة عامة ، إذا فُهم وعُمل به ، وهى العلم بأنه إذا كان الواجب ألّا يمدح الرجال إلّا بما يكون لهم وفيهم ، فكذلك يجب ألّا يمدح شىء غيره إلا بما يكون له ، وفيه ، وبما يليق به ، أولا ينافره .

وهناك منفعة أخرى ، وهى أن الواجب قصد الغرض المطلوب ، وترك العدول عنه إلى مالا يشبهه .

وحصر صفات المديح فى أربع : هى العقل ، والشجاعة ، والعدل ، والعفة ، وكان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيبا ، والمادح بغيرها مخطئا ، وقد يجوز فى ذلك أن يقصد الشاعر للمدح منها بالبعض ، ويغرق فيه ، دون البعض الآخر ، كأن يصف الشاعر إنسانا بالجود الذى هو أحد أقسام العدل وحده ، فيغرق فيه ، ويتفنن فى معانيه ، أو بالنجدة فقط ، فيعمل فيها مثل ذلك ، أو بالجود والنجدة معا ، أو يقتصر عليهما دون غيرها ، فلا يُسَمّى حينئذ مخطئا ، لإصابته فى مدح الإنسان ببعض فضائله ، لكنه يسمى مقصّرًا عن استعمال جميع صفات المدح .

فقد وجب أن يكون على هذا القياس المصيب من الشعراء من مدح الرجال بهذه الخلال ، لا بغيرها ، والبالغ فى التجويد إلى أقصى حدوده من استوعبها ، ولم يقتصر على بعضها .

ومثل لذلك بقول زهير :

أخى ثقة لا تُهْلِكُ الخمرُ ماله ولكنه قدْ يهلك المالَ نائلُهْ

فوصفه فى هذا البيت بالعفة ، لقلّة إمعانه فى اللّذات ، وأنه لا ينفد ماله فيها ، ووصفه كذلك بالسخاء ، لإهلاكه ماله فى النوال ، وانحرافه إلى ذلك عن اللّذات ، وذلك هو العدل . ثم قال :

تراه إذا ما جئته متهلّلا كأنك تعطيه الذى أنت سائله(١)

فزاد فى وصف السخاء ، بأن جعله يهشّ له ، ولا يلحقه مضض ، ولا تكرّه لفعله . ثم قال :

---

(١) هذا البيت من قصيدة لزهير يمدح بها هرم بن سنان ، وقيل : إنه يمدح بها حصن بن حذيفة الفزارى . وقد صرح باسم حصن فى أحد أبياتها : فمن مثل حصن فى الحروب ....

فَمَنْ مثلُ حِصْنٍ فى الحروب ومثلُهُ   لانكار ضَيْمٍ أو لخَصمٍ يجادلهْ

فأتى فى هذا البيت بالوصف من جهة الشجاعة ، والعقل ، فاستوعب زهير فى أبياته هذه المديح بالأربع الخصال ، التى هى فضائل الإنسان على الحقيقة ، وزاد فى ذلك ما هو — وإن كان داخلا فى هذه الأربع — فكثير من الناس لا يعلم وجه دخوله فيها .

حيث قال : « أخى ثقة » وهى صفة له بالوفاء والوفاء داخل فى الفضائل التى سبق ذكرها . ويذهب قدامة أيضا — تفريعا على هذه الصفات — بأن الشعراء قد يتفننون فى المديح ، بأن يصفوا حسن خلقة الإنسان ، ويعدّدوا أنواع الأربع الفضائل وأقسامها ، وأصناف تركيب بعضها مع بعض ، وما أقلّ من يشعر بأن ذلك داخل فى الأربع الخلال على الانفراد ، أو بالتركيب ، إلا أهل الفهم .

كأن يذكروا من أقسام العقل ثقافة المعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدع بالحجة ، والعلم والحلم عن سفاهة الجهلة ، وغير ذلك مما يجرى هذا المجرى . ومن أقسام العفة القناعة وقلة الشَّرَهِ ، وطهارة الإزار ، وغير ذلك مما يجرى مجراه . ومن أقسام الشجاعة الحماية والدفاع والأخذ بالثأر والنكاية فى العدوّ والمهابة وقتل الأقران والسير فى المهامه الموحشة ، وما أشبه ذلك .

ومن أقسام العدل السماحة ، ويرادف السماحة التغابن ، وهو من أنواعها ، والانظلام ، والتبرع بالنائل ، وإجابة السائل وقرى الأضياف ، وما جانس ذلك .

فأما تركيب بعضها مع بعض فيحدث منه ستة أقسام :

فالذى يحدث عن تركيب العقل مع الشجاعة فالصبر على الملمات ، ونوازل الخطوب ، والوفاء بالإيعاد .

وعن تركيب العقل مع السخاء فإنجاز الوعد ، وما أشبه ذلك .

وعن تركيب العقل والعفة فالرغبة عن المسألة ، والاقتصار على أدنى معيشة ، وما أشبه ذلك .

وعن تركيب الشجاعة مع السخاء الإتلاف ، والإخلاف ، وما أشبه ذلك .

وعن تركيب الشجاعة مع العفة : إنكار الفواحش ، والغيرة على الحرم .

وعن السخاء مع العفة الإسعاف بالقوت ، والإيثار على النفس ، وما شاكل كل ذلك :

وجميع هذه التركيبات قد ذكرها الشعراء فى أشعارهم[1] .

ثم وقف بعد ذلك عند نعت الهجاء ، ونعت المراثى ، ونعت التشبيه ، ونعت الوصف من أرسطو ، وأراد فى إطارها وضع نظرية لنقد الشعر[2] .

والقارىء للفصل التاسع من كتاب الخطابة لأرسطو ، وهو الخاص بالخطابة الاستدلالية يرى أن قدامة يحذو حذو أرسطو فى كل ما ذهب إليه فى هذا الفصل .

فالجمال عند أرسطو يستأهل المدح لذاته ، والفضيلة جمال ، لأنها غاية تستأهل المدح لذاتها ، وللفضيلة أجزاء أو مظاهر : هى العدالة والشجاعة والمروءة والسخاء والعظمة والتسامح وصدق الحسّ والحكمة .

وهذه الفضائل متدرجة فى الفضل ، فأعظمها أكثرها نفعا للناس ، ومن هنا تعلو العدالة والشجاعة على سائر الفضائل ، لأن العدالة تؤثر فى الحرب والسلم ، ولأن الشجاعة فاصلة فى الحرب ، ويأتى بعدهما الكرم والسخاء ، لأن الكرماء يعطون ثروتهم ، أو منها ، والعفة فيها عدالة ، لأنها عدم تجاوز القانون فيما يتعلق بشهوات النفس ولذائذ الجسم .

وأرسطوا بعد ذلك يفرّق بين الكرم والسخاء على خلاف المشهور من ترادفهما ، ويفرق بينهما تفريقا فلسفيا فى باب الأخلاق ، فالأول هو الفضيلة الدافعة إلى مواطن المروءة مستعينة بالمال ، والسخاء هو الفضيلة التى تدفعنا إلى الجود بأكثر ما نملك .

وما دامت الفضائل متصفة بالجمال ، فكل ما يتعلق بها متصف بالجمال أيضا ، فكل عمل يتصف بالشجاعة جميل ، وكل عمل يتصف بالعدالة جميل ، والأشياء التى تتصف بالكرامة جميلة ، وتؤثر على الأشياء المتصلة بالمال ، وما يجازى عليه بالكرامة والمال ، وفعل من أجل الكرامة كان خيرا مما فعل من أجل المال ، ومما فعل من أجلهما معا ...... ألخ

هذه هى العناصر التى يستمدّها المدح والهجاء ، وهذه هى الاعتبارات التى توضع نصب أعيننا حينما نتوجه بمدح ، أو ندفع إلى ذم ، وهى بعينها الروابط بين المدح والهجاء ، فما الهجاء إلا مواطن الأضداد فى المدح[3] .

(١) نقد الشعر ٩٥ وما بعدها .

(٢) انظر ما كتبناه عن المنهج العقلى لقدامة فى كتابنا « النقد والنقاد »

(٣) كتاب الخطابة لأرسطاطاليس : ترجمة وتقديم وتحقيق الدكتور إبراهيم سلامه : ط ٢ مكتبة الانجلو المصرية ص ١٤١ وما بعدها .

من هنا نرى أن قدامة كان مولعا بتقليد أرسطو ، ليقنن لنظرية جديدة فى نقد الشعر يرى نفسه أحق الناس بأن تنسب إليه ، وينسب إليها ، ولم يكن مشغولا بنظرية عمود الشعر كما كان الآمدى والجرجانى ، وإن كانت الفضائل النفسية التى ذكرها محورا للمديح ، وجعل نقيضها محورا للذمّ ، لم تخرج جملة عن الصفات والمميزات التى شاعت على ألسنة الشعراء العرب .

ومن العجيب أن قدامة قد حاكى أرسطو فى الفضائل النفسية ولم يحاكه فى الفضائل الجسدية فأرسطو يذهب إلى أن أجزاء السعادة لا تخرج عن شرف المنبت ، وكثرة الصديق ، وصداقة الفضلاء ، والثروة ووفرة الفضل ، وزيادة النسل الصالح ، وجمال الشيخوخة ، وإلى ذلك الصفات الجسمية الحسنة من الصحة والجمال والقوة وطول القامة والاستعداد الرياضى لألعاب القوة ، وحسن السمعة ، وألقاب الشرف ، ويمن النقيبة ، والفضيلة فى جملتها أو فى تفضيلها من حزم وشجاعة وعفة وعدالة[1] .

ويمثِّل قدامة للمدح المعيب ، لوصف الشاعر للمظاهر الجسيمة ، بقول عبيد الله بن قيس الرقيات فى عبد الملك بن مروان :

يأتلق التاج فوق مفرقه   على جبين كأنه الذهب

ويقول : إن وجه عتب عبد الملك إنما هو من أجل أنّ هذا المادح عدل به عن بعض الفضائل النفسية التى هى العقل والعفة والعدل والشجاعة إلى ما يليق بأوصاف الجسم فى البهاء والزينة[2] .

والحقيقة أن عبد الملك لم يغضب من ابن قيس لما ذهب إليه قدامة من وقوفه على الأوصاف الجسدية ، ولكنه غضب للفرق الهائل بين هذا البيت الذى مدح به عبد الملك ، والبيت الذى مدح به مصعب بن الزبير فى مجال الموازنة ، وهو

إنما مُصْعَب شهابٌ من الله   تجلّتْ عن وجهة الظلماء

فمصعب يجىء جلاله وبهاؤه وعظمته من جلال الإيمان وبهائه وعظمته ، فأنت تراه مشرق الأسارير التى تستمد ضياءها من تقوى الورع ، وورع التقوى .

أما عبد الملك فيجىء جلاله وبهاؤه وعظمته من سيادة السلطان ، وسلطان

(١) السابق : ٢٠٧

(٢) نقد الشعر ١٨٤ ــ ١٨٥

السيادة ، وعظمة الملك ، وملك العظمة ، وشتان ما بينهما ، هذا ابن الآخرة ، وهذا ابن الدنيا .

وعبد الملك رائق الفكر ، ناضج الذوق ، أدرك ما قلناه فى بيت مصعب ، وأكثر مما قلناه ، مما يحتمله لفظه ومعناه ، فغضب من ابن قيس .

ويذهب « صاحب العمدة » إلى أنّ أكثر ما يعوّل على الفضائل النفسية التى ذكرها قدامة ، فإن أضيف إليها فضائل عرضية أو جسمية كالجمال والأبهة ، وبسطة الخلق ، وسعة الدنيا ، وكثرة العشيرة ، كان ذلك جيدا ، إلا أن « قدامة » قد أبى منه ، وأنكره جملة ، وليس ذلك صوابا .

وإنما الواجب عليه أن يقول : إن المدح بالفضائل النفسية أشرف وأصحّ ، فأما إنكار ما سواها كرّة واحدة ، فما أظن أحدا يساعده فيه ، ويوافقه عليه[1].

وينقل ابن سنان الخفاجى مخالفة الآمدى لقدامة فى رأيه حول صفات المدح وحول تفسيره لبيت ابن قيس الرقيّات فى مدح عبد الملك ، وقال إنه خالف فيه مذاهب الأمم كلّها ، عربيّها وأعجميها ، لأنّ الوجه الجميل يزيد فى الهيبة ، ويتيمنّ به ، ويدلّ على الخصال المحمودة ، وهذا الذى ذكره أبو القاسم صحيح ، ولو لم يكن فى ذلك إلا ما قد جبلت النفوس عليه من الميل إلى الوجوه الحسان لكفى وأغنى[2] .

وتبقى الإصابة فى الوصف عند الجرجانى والمرزوقى صفة عامة شاملة ، أو مصطلحا نقديا تقاس به أغراض الشعر ، هذا المقياس يستمد طاقته فى الحكم على الأعمال الأدبية وتفسيرها من الذكاء وحسن التمييز عند المرزوقى ، ومن الطبع والرواية والذكاء والدربة عند الجرجانى .

---

(١) العمدة : جـ ٢ : ١٣٥

(٢) سر الفصاحة : ص ٢٥٧

المقاربة فى التشبيه :

يذكر كلّ من القاضى الجرجانى والمرزوقى هذا المبدأ من بين مبادىء عمود الشعر ، إلا أن صاحب الوساطة يمزج بين هذا المبدأ ، ومبدأ الملاءمة فى الاستعارة ، باعتبار أن التشبيه أصل لها ، وقاعدة ينبنى عليها ، وباعتبار أن الاستعارة التى يقصد إليها الجرجانى هى مالا يخرج بالشاعر ولا بالشعر عن النظرية التى قد ألفها ، واقتنع بها ، واستراح إليها ، أما الاستعارة المتكلفة التى كثرت وتراكمت فى مذهب التصنيع ، فلم تكن العرب تحفل بها .

أما المرزوقى فقد وقف عند مبدأ المقاربة فى التشبيه ، ومبدأ ملاءة المستعار فيه للمستعار له ، وسوف نرى من خلال هذا العرض أنهما متداخلان فى ذهن المرزوقى تداخلا واضحا ، باعتبار الوشيجة التى تقرّب بينهما ، وتصل كلا منهما بأخيه .

من هنا يجىء حديثنا عن هذين المبدأين متّصلين متشابكين ، إذ الفصل بينهما لون ممجوج من التكرار ، نحن فى غنى عنه .

ويقف الجرجانى عند نماذج من الاستعارة الحسنة ، ونماذج من الاستعارة السيئة فى شعر العرب ، ونماذج تكشف عن إفراط بعض الشعراء فيها .

فمن النماذج الحسنة قول زهير :

وَعُرِّىَ أفراسُ الصِّبا وَرَوَاحِلُهْ

وقول لبيد : إذْ أصبحتْ بيد الشَّمال زِمَامُها :

وقول ابن الطثريّة :

أخذنا بَأطراف الأحاديث بيننا ... وسالتْ بأعناق المطىِّ الأباطحُ

وقول الحارث بن حلزّة :

حتى إذا التفع الظِّباءُ بأطـــ ... ـــرافِ الظِّلال وقِلْنَ فى الكُنُسِ

وقول أبى نواس :

وإذا بدأ اقتادتْ محاسنُهُ ... قسرًا إليـــه أعِنَّـــةَ الحدَقِ

وقول مسلم بن الوليد :

ولمّا تلاقيْنا قضى اللّيْلُ نَحْبَهُ :

وقوله :

ظلمتك إنْ لم أجزل الشكر إنما جعلتَ إلى شكرى نوالَك سُلَّما

ولم يعلق على الأبيات السابقة بكلمة واحدة تفيد سرّ الحسن فى هذه الاستعارات ماعدا بيت مسلم الأخير ، فقد قال بعده :

« فانظركم بين استعارته : « السلّم » واستعارة أبى تمّام فى قوله :

ما ضرّ أروعَ يرتقى فى همّةٍ رَوْعاء أنْ لا يرتقى فى سُلَّم[1]

هذا عن الاستعارة الحسنة فى الأبيات ، أما عن الاستعارة الحسنة فى المقطوعات فيمثل بقول « كشاجم يصف السَّحاب :

مُقْبلةٌ والخِصْبُ فى إقْبَالِهَا والرعدُ يحدو الوُرْقَ من جِمَالها

بخطبةٍ أبدع فى ارتجالها كأنّهاَ من ثِقَلِ انتقالِها

تُجلّها الريحُ عن استعجالها إلّا بما تجذِبُ من أذيالِها

فحينَ ضاق الجوُّ عَنْ مجالها وراحت الرياحُ من كَلَالِها

جَنُوبها تشكو إلى شمالها دَنَتْ من الأرض على أذلالها

كأنما تسألها عَنْ حالها والزّهرُ قدْ أصغى إلى مقالها

وكاد أن يَنْهَضَ لاستقبالها تسمَّحَتْ بالرىّ من زُلَالها

ويعلّق على أمثال هذه المقطوعات بقوله :

« فقد جاءك الحسن والإحسان ، وقد أصبْتَ ما أردت من إحكام الصنعة ، وعذوبة اللفظ »[2].

ومن مثل الاستعارة السيِّئة عند الجرجانى قول أبى تمّام :

باشرت أسباب الغِنَى بمدائح ضربَتْ بأبواب الملوك طبولا

(١) الوساطة : ٣٤ ـــ ٣٦

(١) الوساطة ٠ ٣٩

وبقوله :

لها بَيْنَ أبواب الملوك مَزَامِرٌ   من الذكر لم تُنْفَخ ولا هى تَزْمُرُ

وبقوله :

إذا ما الدهرُ جار جَرَتْ أَيَادِى   يَدَيْهِ ، فغشَّت الدُنْيَا ذِلَالَا

وبقوله :

يا دهر قوِّمْ من أَخْدَعَيْكَ فقد   أَضْجَجْتَ هذا الأنامَ من خَرَقك

وبقوله :

إلى مَلِكٍ فى أَيْكَةِ المجد لَم يَزَلْ   على كبد المعروف من نَيْله بَرْدُ

ويعلّق عليها بقوله :

« فاسدد مسامعك ، واستغْشِ ثيابك ، وإياك والإصغاءَ إليه ، واحذر الالتفات نحوه ، فإنه مما يصدىء القلب ويُعْميه ، ويطمس البصيرة ، ويكدّ القريحة .

ولم يعرض للتشبيه إلا فى مواقف قليلة منها موقف ينفى الظنّة عنه أنه استعارة ، وذلك فى قول أبى نواس :

والحبّ ظَهْرٌ أنت راكِبُهُ   فإذا صرفْتَ عنانه انصرفا

يقول : « ولست أرى هذا ، وما أشبهه استعارة ، وهو تشبيه أو مثل ، فقد رأيت أهل الأدب ذكر أنواعا من الاستعارة عدّ فيها هذا القول .

وإنما معنى البيت أنْ الحب مثل ظهْر ، أو الحبّ كظهر تديره كيف شئت إذا ملكت عنانه ، فهو إما ضرب مثل ، أو تشبيه شىء بشىء ، وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت فى مكان غيرها ، وملاكها تقريب الشبه ، ومناسبة المستعار له للمستعار منه ، وامتزج اللفظ بالمعنى ، حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين فى أحدهما إعراض عن الآخر »[1]

(١) الوساطة : ٤٠ — ٤١

ونحن لا نجد صدى للأثر الفنى فى وساطة الجرجانى تعليقا على هذه الأمثلة التى ذكرها للاستعارة الحسنة ، وللاستعارة السيّئة ، أكثر من قوله : وملاكها تقريب الشبه ، والمناسبة بين المستعار له ، والمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى ، وقد يكون هذا الأثر الفنّى ، أو صداه فى ذهن الجرجانى وحده ، ولم يطبعه على صفحات وساطته ، وقد يكون الرجل طبع هذا الأثر فى مكان آخر من هذه الوساطة ، سنفتشّ وساطته حتى نقف عند مجال الافراط فى الاستعارة .

قلنا أكثر من مرّة إن الجرجانى يتحسَّسُ طريقه جيدا ، ولا يخرج عن منهجه فى النظر إلى شعر الأقدمين والمحدثين ، فهو يحترم القاعدة الصلبة القوية التى بناها لمنطلق نظراته النقدية من النظرية الشعرية عند العرب ، أو من نظرية عمود الشعر ، ثم ينظر إلى التجديد نظرة محافظة ، لا تعرف الثورة أو التمرد ، هى نظرة القاضى الذى يتحصّن بالتؤدة والاتزان ، ولا يعرف انفعال الغضب ، ولا غضب الانفعال ، فما كان رائقا شائقاً من نظرات المحدثين ، مستساغا فى الذوق ، غير مرفوض من العقل ، قبله ، واستراح إليه ، وارتفع به ، ومالم يكن مستساغا فى الذوق ، ولا مقبولاً من العقل ، رفضه ، ولم يطمئن إليه ، وأسقطه من حسابه ، ولم يشدّد النكير على صاحبه ، بل قاس حسناته وسيئاته ، وصنع مقاصّة بينهما ، فإذا رجحت الحسنات رجح الشاعر ، وإذا كانت الحسنات مرجوحة ، كان الشاعر مرجوحا أيضا .

بمنطق القاضى الأمين ، وبذوق القاضى الحسّاس ، وبعقل القاضى المتيقظ يذهب صاحب الوساطة ، إلى أن الشعراء كانت تجرى على نهج قريب من الاقتصاد ، حتى استرسل فيه أبو تمّام ، ومال إلى الرخصة ، وتبعه أكثر المحدثين بعده ، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة ، والتقصير والإصابة ، وأكثر هذا الصنف من الباب الذى قدّمتُ لك القول فيه ، وأقمتُ لك الشواهد عليه ، وأعلمتك أنه يميز بقبول النفس ونفورها ، وينتقد بسكون القلب ونبّوه ، وربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه ، واهتدتْ إلى الكشف عن صوابه أو غلطه ، وقد كان بعض أصحابه يجارونه أبياتا أبعد فيها أبو الطيب الاستعارة ، وخرج عن حدّ الاستعمال والعادة .(١)

ويعد الرجل بأنه سوف يحاول أن يكشف عن الحجج ، ويهتدى إلى الكشف عن الصواب والغلط ، راجعا ذلك كله إلى قبول النفس ونفورها ، أو سكون القلب واطمئنانه ، أو نبوّه وعدم ارتياحه ، إنه يرجع القبول والردّ ، والاستحسان والاستهجان إلى عوامل نفسية ، هى الطبع ، والذكاء ، وعوامل ثقافية هى الرواية ، وعوامل تطبيقية ، تتمثّل فى التدريب .

---

(١) الوساطة : ٤٢٩

فلننظر الآن كيف استقبل القاضى الجرجانى من أصحابه هذه الأبيات التى أبعد فيها أبو الطيب الاستعارة ، وخرج عن حدّ الاستعمال والعادة .

يقول أبو الطيب :

مَسَرَّةٌ فى قلوب الطِّيبِ مَفْرِقُهاَ   وحَسْرَةٌ فى قُلُوب البِيْضِ والْيِلَبِ

ويقول :

تجمَّعَتْ فى فؤاده هِمَمٌ   ملء فؤاد الزمانِ إحداها

قال أصحاب القاضى :

جعل للطيب والبْيض واليلَب قلوبا قلوبا ، وللزمان فؤادًا ، وهذه استعارة ، لم تجر على شبه قريب ولا بعيد ، وإنما تصحّ الاستعارة ، وتحسن على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقاربة .

ويرد القاضى الجرجانى على ذلك بقوله : « هذا ابن أحمر يقول :

ولهتْ عليه كلّ مُعْصفة   هَوُجاء ليس لِلُبِّها زَبْرُ

فما الفرق بين من جعل للريح لبّا ، ومن جعل للطيب واليلب قلبا ، وهذا أبو رميله يقول :

همُ ساعدُ الدهر الذىُ يتَّقَى به   وما خيرُ كفٍّ لا تنوءُ بساعد

وهذا الكميت يقول :

ولما رأيتُ الدَّهْرَ يَقْلِبُ ظَهْرَه   على بَطْنه فِعْلَ الممَعَّكِ بالرمْلِ

وشاتم الدهر العبقىّ يقول :

ولمّا رأيتُ الدهر وَعْرًا سبيلُهُ   وأبدى لنا ظهْرًا أجبَّ مُسَمَّعَا (١)
ومَعْرَفَةً حصّاءَ غير مُفَاضةٍ   عليه ، ولوْنا ذا عثانينَ أجدعا
وجبهةِقِرْدٍ كالشراك ضئيلةً   وصعّر خدّيه وأنْفَ مُجَدَّعا

(١) فى رواية : ظهرا أحبّ مُسَلَّعا : والمسّع هو المتقّق ، والحصّاء : التى قلّ شعرها ، والعثون اللّحية أو ما فضل أو نبت على الذقن وتحته ، وشعيرات طوال تحت حنك البعير : انظر الصناعتين لأبى هلال : ٣١٢

فهؤلاء جعلوا الدهر شخصا متكامل الأعضاء ، تامّ الجوارح ، فكيف أنكرتَ على أبى الطيّب أنْ جعل له فؤادا ؟

فلم يردّ صاحب القاضى جوابا غير أن قال :

« أنا استَبَرْتُ ، ووجدتُ بين استعارة ابن أحمر للريح لُبًّا ، واستعارة أبى الطيب للطيب قلْبا بَوْناً بعيدا .

وأصبْت بين استعمال « ساعد » للدَّهر فى بيت ابن رميلة ، واستعمال « فؤاد » للزمان فى بيت أبى الطيّب فصْلًا جليّا ، وربما قصر اللّسان عن مجاراة الخاطر ، ولم يبلغ الكلام مبلغ الهاجس .

ثم يعلّل لما ذهب إليه ... فيقول فى بيت ابن أحمر :

إنّ الريح لما خرجت بعصوفها من الاستقامة ، وزالت عن الترتيب ، شبِّهتْ بالأهْوج الذى لا مُسْكة فى عقله ، ولا زَبْرَ للبّه ، ولما كان مدار الأهوج على التباس العقل حسن من هذا الوجه أن يجعل للريح عقلا .

فأما الدّهر فإنما يراد بذكره أهْلُهُ ، فإذا جعل للدهر ساعدًا وعَضُدًا وَمَنْكِبًا فقد أقيم أهْلُهُ مُقام هذه الجوارح من الإنسان ، وليس للطيب والبيْض واليلب — فى بيت المتنبى — مايشبه القلب ، ولا ما يجرى مع هذه الاستعارة فى طريق .

وقوله :

ملع فؤاد الزمان إحداها :

إن عُدِل به إلى أهله ، وأزيل عن مقتضى لفظه اختل المعنى ، وانقطع عن قوله بعده .

فإنْ أتى حظّها بأزْمنةٍ أوْسَعَ من ذا الزمان أبْدَاها

فهذا فصل واضح ، وفرق ظاهر .

وأما أبيات شاتم الدهر ، فإنما صدرت مصدر الهزْل ، وجرت على عادة متداولة فى الاستعمال ، وذلك أنهم لما ابتذلوا اسم الدهر ، واعتمدوا على صرْفه فى الشكاية والشكر ، وأحالوا عليه باللّوم والعتْب ، وألفوا ذلك ، واعتادوه حتى صار أغلب على كلامهم ، وأكثر فى شعرهم وخطابهم من ذكر أهله وأبنائه ، ومَنُ تقع هذه المحامد والملاوم عنه ، ويحدث أسبابها من جهته ، صار كالشخص المحمود المذموم ، والإنسان

المحسن المسيء ، فوصف بأوصافه ، وحلى بحلاه ، وجعل له أعضاء تعدّ وتنعت ، وتستكرم وتستهجَن .

ومثل هذه الألفاظ قول امرىء القيس :

فقلت له : لما تمطّى بصُلْبه وأردف أعجازا ، وناء بكَلْكَلِ

فجعل له صُلُباً وعجزا وكلكلا لمّا كان ذا أوّل وآخر ، وأوسط مما يُوصف بثقل الحركة إذا استطيل ، أوبخفّةِ السيْر إذا استقصر ، وكل هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرهة ، وقريبة المشاكلة ، ظاهرة المشابهة .(1)

بمثل هذا الحوار بين القاضي الجرجاني وبعض أصحابه مِمّنْ يعيبون طائفة من شعر المتنبّى يتكشف لنا مذهب القاضي وأصحابه ، فى محافظته وتؤدته وعدم مسايرته الشعر المحدث فى كل اتجاهاته ومراميه .

فالقضيّة تعرض أولا علي الذوق من جهة الاستحسان والاستهجان ، ثم تعرض ثانية على العقل ، ليعلّل كلّا منهما ، مستمدّا قوته وحصافته من خبراته فى النظر إلى النصوص المرويّة ، وحسن تفهّمها ، والاستغراق فيها ، والتدريبُ على خوْض هذه القضايا ، ومباشرتها ، والوصول إلى كنْه سرّها ، يعطى هذا العقل قدرة أقدر ، ونشاطا أعظم .

هذه النظرة المحافظة المتأنية فى نقد الشعر سلاحٌ ذو حدّين ، فهى مفيدةٌ ، وضارّة فى الوقت نفسه ، مفيدة لأنها نصون على اللغة قداستها ، وعلى تراث اللغة قيمته ، وعَبَق التاريخ فيه ، وضارّة لأنها مقيّدة ، لا تتيح للتجديد أن ينطلق إلى مداه ، ولا تتيح للمجدِّدين أنْ يعّبروا عما فى ضمائرهم من مكنونات أدبية ، قد يحمل بعضها سمات العبقرية ، ويضاف إلى هذا الرصيد الهائل من تراث الإنسانية الأدبى والفكرى ، فلابّد من تجاوز النظرة القديمة إلى الشعر ، والانطلاق فى رحاب أوسع من التعبير والتصوير والخيال تلائم العصر الذى يعيش فيه الشاعر وليس يغضّ هذا التجاوز إطلاقا من جلال التراث وعظمته ، لأن هذا التراث قد أحسن التعبير عن عصره ، ونجح نجاحا هائلا فى رسم وتصوير سمات هذه الحياة بكل أبعادها الإنسانية ، حسبما تطيقه مخيلات الشعراء فى القديم ، والانطلاق إلى الحاضر ، والتنبّؤ بالمستقبل ، يعد إضافة حقة تضاف إلى هذه التراث فى قيمته الباقية .

فأى غضاضة إذن أن يفهم الجرجانّى وأصحابه القيمة الفنية التى تعطيها الاستعارة فى

(1) الوساطة : ٤٣٦ وما بعدها

حيّز النسق ، والاستعارة جزء لا يتجزأ من النسق ، ليست حلية تضاف إلى التعبير من خارج التعبير ، فإذا رفعت هذه الحلية الاستعارية بقى التعبير سليما خاليا من شوائب النقص ، جميلا لم يغضّ من جماله شيء ، كجيد الفتاة الحسناء الذى يتحلّى بألوان من الجواهر ، لأن جيد الحسناء جميل بذاته وبخاصيّة طبيعته فيه فهو فى غنى عن أى لون من ألوان المعادن الثمينة ، بخلاف الاستعارة التى لا يستغنى عنها التعبير فى نسقه ونظامه بحال ما .

فلست مع الجرجانى فى قوله : إنّ العرب لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض ، مما يشعر أن الجرجانى كان لا يتقبل الابداع فى الاستعارة ، أو قل المبالغة فى الاستعارة التى تبعد الشاعر عن طريق الشعر المرسوم عند العرب الأقدمين ، لأننا لا يمكن أن نفهم أن الجرجانى لا ينظر إلى الشعر على أنه إبداع وفنّ ، لأن وساطة الجرجانى أبلغ دليل على أنه يتذوق فن الشعر تذوق الناقد الحسّاس ، وأنه يتهلل للإبداع الذى لا تتراكم فيه الصنعة ، فتفسد فيه جّو الطبع ، وتبعده عن حلاوة السليقة .

غاية الأمر أنه مولع بالنظرية الأدبية عند العرب ، ولا يحب أن يخرج عنها إلا بمقدار ، وهذا هو الذى جعله يقف موقفا وسطا من شعراء التصنيع الذين أوغلوا فى الصنعة ، وبالغوا فى البديع ، وجعلوا لعنصر الفكر قيمة جوهرية فى الرؤى الشعرية .

ولو ان الجرجانى تحرّر من هذا القيد الذى وقف به عند نظرية عمود الشعر ، ونظر لأبى تمام والمتنبى وابن الرومى على أن هؤلاء وأمثالهم امتداد لتلك النظرية ، وتطويرٌ لها ، وتطوُّرٌ بها لكان الناقد ـــ ومعه الآمدى ـــ الذى سبق العصور ، وفاق الناقدين .

إنه يملك الأداة التى بها يتفوّق ، والمقدرة التى بها يسمو على كثير من قرنائه ومعاصريه ، انظر إليه فى لمساته الفنية لقول المتنبى :

مسرَّةٌ فى قلوب الطّيب مفرقها

يقول : « إنما يريد أنّ مباشرة مفرقها شرف ـــ يقصد شقيقة سيف الدولة ـــ ومجاورته زين ومفخرة ، وأن التحاسد يقع فيه ، والحسرة تقع عليه ، فلو كان الطّيبُ ذا قلب ، كما لو كانت البِيضُ ذوات قلوب لأسفت .

وإذا جعل للزمان فؤادا أملأته هذه الهمّة ، فإنما أورده على مقابلة اللفظ باللفظ ،

فلما افتتح البيت بقوله :

تجّمعتْ فى فؤاده هِمَمٌ

ثم أراد أن يقول : إنّ إحداها تشغل الزمان وأهله ، ولا يتسّع لأكثر منها ، ترخّص بأن جعل له فؤادا ، وأعانه على ذلك أن الهمّة لا تحلّ إلا الفؤاد ، وسهّله فى استعارة الأوصاف .

وإذا قال أبو تمّام :

« يادهرُ قوّم من أخْدَعَيْك »

فإنما يريد : اعدل ولا تَجُرْ ، وأنصف ، ولا تَحِفْ ، لكنّه لمّا رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجوْر والميْل ، وأن يقذفوه بالعسْف والظلم ، والخُرْق والعُنْفِ ، وقالوا : قد أعرض عنا ، وأقبل على فلان ، وقد جفانا ، وواصل غيرنا ، وكان الميلُ والإعراض إنما وقع بانحراف الأخدع ، وازورار المنكب ، استحسن أن يجعل له أخدعا ، وأن يأمر بتقويمه :[1]

فى كلّ ما سبق نجد الجرجانى ينظر إلى الاستعارة على أنهّا جزء من نسق الشعر ، لا تنفصل عنه ، لأنها تحمل من المعانى الشعرية ، مالا يحمله التعبير بعيدا عنها .

ولكن الرجل لا يلبث أن يعود أدراجه إلى المحافظة ، والتزام عمود الشعر ، فيقول :

« وهذه أمور متى حُمِلتْ على التحقيق ، وطلب فيها مَحْضُ التقويم أخرجتْ عن طَريقة الشعر ، ومتى اتّبعَ فيهاالرخص ، وأجريتْ على المسامحة ، أدّت إلى فساد اللّغة ، واختلاط الكلام ، وإنما القصْدُ فيها التوسّط ، والاجتزاء بما قرب وعُرِف ، والاقتصار على ما ظهر ووضح » .[2]

موقف الآمدىّ من الاستعارة :

هذا الموقف المحافظ المعتدل فى النظر إلى مقاربة التشبيه والاستعارة نجده عند الآمدى ، وإن كان يتميز بذوقه الخاص ، ونظرته الخاصة ، فقد يتفق مع الجرجانى على بيت أو أبيات من شعر أبى تمّام ، ولكنهما يختلفان فى النظر إليها ، فيمدح هذا ما يذمّه صاحبه ، ويذمّ هذا ما يكيل له صاحبه الثناء .

---

(١) الوساطة : ٤٣٢ ــ ٤٣٣ (٢) السابق : ٤٣٣

فهذه أبيات من شعر أبي تمام ، يتمثل فيها الآمدىّ مرذول الألفاظ وقبيح الاستعارات ، منها :

١ ـ يادهرُ قوّمِ من أخدعَيْكَ فقدْ ... أضججْتَ هذا الأنام من خُرُقِكْ
٢ ـ سأشكُرُ فُرْجَةَ اللَّبِبِ الرخيِّ ... ولينَ أخادع الدَّهر الأبيِّ
٣ ـ فضربْتُ الشتاءَ فى أخْدَعَيْهِ ... ضَرْبَةً غَادَرْتهُ عَوْدًا رَكُوبَا
٤ ـ تَرُوحُ عَلَيْنَا كلَّ يوم وتَغْتَدِى ... خطوبٌ كأنّ الدهر منهنّ يُصْرَعُ
٥ ـ جَذَبْتُ نَدَاهُ غُدْوَةَ السبْتِ جَذْبَةً ... فخرّ صَرِيعاً بين أيْدى القَصَائِدِ

يقول تعليقا على طائفة من هذه الأمثلة ، اقتصرنا على ذكر جانب منها : « وأشباه هذا ممّا إذا تتبّعته فى شعره وجدته كثيرا ، فجعل مع غثاثة هذه الألفاظ ــ للدهر أخدعا ، وكأنه يصرع ، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبةً حتى خرّ صريعا بين أيدى قصائده ...

وهذه استعارات فى غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب ، وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له ، إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه »[1]

ولكن ما مقياس غثاثة الألفاظ عند الآمدىّ ؟ إننا لا نجد لفظة واحدة فيما ذكره صاحب الموازنة من نماذج تدلنا على هذه الغثاثة ، فهل الغثاثة أن أبا تمّام جعل للدهر أخدعين ، وجعل الدهر يصرع ؟ وجعل ندى الممدوح يجذب جذبة يخرّ على أثرها صريعا بين أيدى قصائد الشاعر ؟

إننا نفهم اللفظة الغثة على أنها ما يعسر النطق به لتقارب مخارج حروفه ، أو على أنها الكلمة التى استهلكت من كثرة الاستخدام ، فابتذلت ، أو على أنها الكلمة الشديدة الوطأة التى يتململ القارىء لها حينما تصك سمعه ، مثل كلمة « خنذيذ » التى كانت تستخدم فى القديم لتدلّ على شاعر بعينه ، ومثل كلمات « الطويل » التى ذكرها صاحب الوساطة ، وأكثرها بشع شنع ، كالعشنّط ، والعنطنط ، والعشنّق ... الخ .

المسألة ليست فى الألفاظ إذن عند الآمدىّ ، لأن الألفاظ لا عيب فيها ، وإنما

(١) الموازنة : ٢٦١ وما بعدها

المسألة فى الاستعارة التى لم يقتنع بها صاحب الموازنة ، ولم يستسغ أن يكون للدهر أخدعان ، ولا أن يُصْرع الدهر أمام الحدثان ، ولا أن يجذب الندى جذبة شديدة ، ليخر صريعا بين أيدى القصائد .

إن الآمدىّ لم يقتنع بظاهرة التشخيص التى تجعل الدهر شخصا ، فيتجسم أمام المخّيلة ، وينبض بالحركة والحياة ، وتجوز عليه صفات الإنسان العاقل ، والحيوان .

ونحن لا نجد غضاضة على الإطلاق فى هذه الظاهرة التى تكشف عما فى نفس الشاعر من زفرات ساخنة ، أو رضا وارتياح .

فإذا زفر الشاعر ، وغضب ، وكره ، وثار ، صبّ جام غضبه على الزمان ، وهو لا يقصد إلى الزمان فى ذاته ، ولكنه يقصد إلى أهل الزمان ، إذ الناس يعيشون فيه .

وإذا صبّ جام غضبه على المكان ، فإنه يقصد أهل ذلك المكان ، لأنه يسعهم ، ويؤويهم ، والقرآن الكريم قد استخدم ذلك استخداما رائعا فى كثير من آياته فقال عزّ وجلّ :

« وتلك القرى أهلكناهمْ لمّا ظلموا ، وجعلنا لِمَهْلَكِيهمْ موعدا »[1] والمقصود إهلاك قومها من عاد وثمود وأصحاب الأيكة ، لأنه كان قد وقع من أهل هذه القرى ، وهم يسكنونها ، وقال عزّ وجلّ : « فليدع ناديه »[2] والنادى مكان لا يُدْعَى ، والقصد إلى أهل مجلس أبى جهل ، وأنصاره من عشيرته .

فإهلاك القرى ، واستدعاء النادى أبلغ فى إثارة حاسّة الخوف فى طوائف ظالمة من الناس ، وفى تحدّيهم ، وإظهار ضعفهم ، من إهلاك أهل القرى ، واستدعاء أهل النادى ، وهذه قيمة المجاز الفنية التى تجعل للتعبير سمات خاصة تتسرب إلى نفس القارىء والسامع ، فتثير فيها كثيرا من ألوان اللذة والإمتاع النفسىّ .

وهناك شىء غير ذلك يدركه أبو تمام جيدا ، وهو هذا الصراع الدائم بين الإنسان وبين هذه القوى الطبيعية ، خفية أو ظاهرة ، إن الإنسان فى صراع دائم ، فهو قليلا غالب ، وكثيرا مغلوب ، إن وصل إلى طموحه حينا ، أخطأه هذا الوصول أحايين ، فهو يعيش بين حالات شدّ وحذب من التفاؤل والتشاؤم ، ومن السرور والحزن ، من السعادة والشقاء .

وهو يرى بمنظوره البشرى أن الدهر أو الزمان تلك القوة الشديدة التى تُخْضِع إليها

(١) صورة الكهف : الآية ٥٩
(٢) سورة العلق : ١٧

سائر الأحياء ، والتى لا يستطيع سائر الأحياء أن يخضعوها إليها ، الدهر إذن رمز للقوة الغاشمة ، أو للقوة المقتدرة ، أو للقوة التى تعطى وتمنع ، تصحّ وتمرض ، تسعد وتشقى ، تفيض على هذا بغير حساب ، وتضيّق على هذا بغير حساب ، فإذا وقفت هذه القوة الشديدة فى مواجهة أبى تمام ، وصرعت مآربه وآماله ، وحشدت طاقات الحسّاد والحاقدين يصلونه نارا من النقد والتجريح والمذمّة ، ويجرِّدون شعره من كل حسنة ، إذا وجد أبو تمام نفسه أمام هذا الحشد الكاره المنتقم الجبار ألا يثور ثورة عارمة على هذا الرمز الخطير الذى يتمثله فى الزمان أو فى الدهر ؟ ألا ينفث سموم غضبه وحقده على ذلك الذى ينازله بلا رحمة ولا هوادة ولا لين ؟

فأى قصور إذن إذا تصوّر أبو تمّام الدهر جملا عنيدا طويل العمر إذا ثار على صاحبه قتله ، وليس إلى عفوه من سبيل ، هذا الجمل أو هذا المشبه به يملك رقبة طويلة ، فى كل جانب منها أخدع أو عرق ينتفض بالإباء والعزة والكبرياء ، هذا العرق يمتد أثره إلى الصدغين ، فإذا حدثت حالة الهياج والتمرد لذلك الجمل انتفض هذان العرقان انتفاضة تدل على أن أمرا مهلكا يوشك أن يكون من هذا الحيوان ، فأبو تمام يضيق بالزمان الذى يشبه هذا الجمل ، فيقول له : لا تصعِّر خديك :

أليست هذه العبارة مساوية تماما فى الإيحاء بضيق أبى تمام بالزمان لتلك العبارة التى قالها فى بيته : يا دهر قوِّم من أخدعيك ؟

وتلك حالة من حالات أبى تمام التى تتضاءل فيها قوّته أمام قوة الزمن ، وهناك حالة ثانية ينتصر فيها أبو تمّام فى هذا الصراع ، فيتصوّر الظروف القاسية شتاء بالغ الزمهرير ، والشتاء هنا رمز لهذه القسوة ، أو قل إنه استعارة لهذه القسوة ، ويصارعه أبو تمام ، حتى يتحوّل جملا ذلولا ركوبا يخضع لراكبه ، ويأتمر بأمره ، ويستجيب لما يريد ، فأىّ عجب أن يصوّر هذا الشتاء الشديد الذى هو رمز للألم الشديد بصورة جمل عنيد ثائر ينتفض أخدعاه ، ثم يروضه صاحبه ، ويصارعه مصارعة شديدة ، حتى يهدأ عناده ، وتذوب ثورته ، ويصبح رفيقا مطمئنا هادىء القلب ، رضىّ الحركات ؟

وهناك حالة ثالثة تشتد الخطوب فيها على أبى تمام ، وتصبح ندّا للدهر فى قسوتها وجفائها وعنادها وتصلّبها ، ويتصارعان : الخطوب والدهر ، فتصرع الخطوب الدهر .

إن أبا تمام تتحوّل الحياة فى نظره أحيانا إلى كتل من الهم والمعاناة ، كتل تتحرك ، وتنبض بالحياة ، وتفور بالشدة ، وتغلى بالتصلّب والتصلّت ، هذه الكتل

يحارب بعضها بعضا ، ويقتل بعضها بعضا ، وتصبح ظواهر الحياة ومشاهدها الصمّاء حياة عاقلة ، بما يسقط عليها من خصائص الأحياء ، وسمات العاقلين . فأى عجب إذا كان الدهر يصرع ، هذا الرمز للشدة يصرع أمام رمز آخر للشدة أيضا ، هذا الرمز المتحرك يصارع رمزا آخر متحرّكا ، وبلاء الحياة ألوان متعددة ، وأشكال كثيرة ، فإذا سخط الشاعر فإنه يحول الظواهر حمما وبراكين ، وإذا هدأت أنفاسه ، واطمأنت جوانبه تحوّلت الظواهر فى عينيه إلى شدْو وغناء وآمال وأحلام .

فأى عجب ؟ وأى تكلّف ؟ إذا مدح أبو تمام ممدوحه بقصائد قد بلغت حدّ الروعة ، فوصلت بما فيها من شعر جميل إلى أعماق نفس الممدوح فاهتز نشوةً وطربا وأريحية ، وفاضت يده بكل ما تحمل من سخاء ، فالقصائد هى التي جذبت عطاء الخير ، وخير العطاء ، فكأن القصائد تصارع ندى الممدوح ، وكأن ندى الممدوح يتأبى على القصائد ، وأخيرا نجحت القصائد بما فيها من سحر القول ، وروعة الجاذبية ، فى أن يخضع لها الندى ويستجيب .

والقارىء للشعر العربى القديم يجد الشاعر العربى مولعا بناقته فى حالتيها من الرضا والغضب ، فهى فى صبرها وقوة تحملها مطية ذلول تمثل ضرورات حياته ، فليس له غنى عنها ، وهى فى ثورتها وتمرّدها طاقة هائلة من الدمار لصاحبها ، ولكل من يعترض طريقها .

استمع إلى قول عنترة فى معلقته :

يادار عَبْلَةَ بالجَوَاءِ تكلّمِى ... وَعِمِى صباحاً دار عَبْلَةَ واسْلَمى
فوقفتُ فيها ناقتى وكأنها ... فَدنٌ لأقْضِىَ حاجة المتلوِّم
إن كنت أزْمَعْتِ الفراقَ فإنّما ... زُمَّتْ رِكابكُمُ بليْلٍ مُظْلِم
فيها اثنتانِ وأربعون حلوبةً ... سودًا كخافية الغرابِ الأسحم
إذَ تستَبيكَ بذى غُرُوبٍ واضحٍ ... عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لَذِيذِ المطعَم(١)

فاناقة هنا ضرورة من ضرورات الحياة ، فيها حبٌّ وأمل ، وتعلّق ورجاء .

(١) يقول : يادار حبيبتى بهذا الموضع تكلّمى ، وأخبرينى عن أهلك ما فعلوا ، ثم شبه الناقة بقصر فى عظمها ، والفدن هو القصر ، وفى حمولتها اثنتان وأربعون ناقة تحلب ، سودا كخافية الغراب الأسحم ، وذكر سوادها دون سائر الألوان لأنها أنفس الإبل وأعزها عندهم ، فقد وصف رهط عشيقته بالغنى والتموّل : انظر شرح المعلقات السبع للمرزوقى : المكتبة التجارية الكبرى بمصر : ص ١١٠ — ١١١ .

واستمع إلى قول امرىء القيس ، مقاسيا الشدائد والأهوال فى طول الليل :

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله　　علىّ بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له : لما تمّطى بصلبه　　وأردف أعجازًا وناء بكلكل
ألا أيها الليلُ الطويل ألا انجلى　　بصبح وما الاصباح منك بأمثل[1]

فهل نحمل على امرىء القيس ، لأنه جعل الليل جملا متمّطيا بصلبه ، مردفا أعجازه ثقيلا بصدره ؟ أم نغوص فى أعماق الشاعر ، لنتبيّن حقيقة ما يعانيه من همّ وغم فى اللّيل ، فيستقيم التشبيه إذن فى نظره ، ويقترب طرفاه ، ويتحول الليل جملا ضخم الجثة ، باركا على صدر الشاعر يوشك أن يقتله ، فهو يتمنى من هنا أن ينجلى ، ليزول ما فيه من أهوال ثقال .

ونحن مع الدكتور مصطفى ناصف فى أن هؤلاء النقاد ينظرون إلى عمود الشعر على أنه الاستعارة القريبة ، وهذا غلوّ وإسراف ، والذى هو أقرب إلى الصواب أن يكون عمود الشعر مستخلصا من روائع الآثار بغض النظر عن قلتها بالقياس إلى غيرها .

فهل خرج أبو تمّام حقا على عمود الشعر فى مثل ما ذهب إليه من استعارات ؟

إن أبا تمام يعرف أن الدهر هو شغل الشعر والعقل العربى كله فى عصور مختلفة ، وأن الدهر رمز لقوة غريبة مجافية لشعور الإنسان بذاته وحياته ، إنه يدرك التعاكس الموجود بين الإنسان والزمن ، هذا التعاكس الذى يصح أن يقرأه عقل ناضج كأبى تمام ، وقد صُوِّر فى عدة أشكال ، وارتبط مفهوم الدهر بمفهوم النازلة التى حلّت بالإنسان ، وفى القرآن الكريم : « نموت ونحيا ، وما يهلكنا إلا الدهر » .

كان العرب يعتقدون ذلك ، وأبو تمام كان يعى ذلك أيضا ، فيثور على الدهر ، ومثل هذه الثورة تد تقيم مع الماضى ، إذا فهم فى ضوء شعر أبى تمام[2].

وإذا كان الآمدىّ قد وقف موقف المؤاخذة والاتهام لأبى تمام فى طائفة من الأبيات ذكرنا طرفا منها ، وعلقنا عليه بما ارتأيناه صالحا للتعليق ، فنحن نجد له موقفا آخر يثنى فيه على الاستعارة فى الشعر القديم ، ويذهب إلى أن العرب قد استعارت المعنى لما ليس هو له ، إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه فى بعض

(١) المرجع السابق : ٢٠ ــ ٢١

(٢) نظرية المعنى فى النقد العربى : ١٠٩

أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه ، نحو قول امرئ القيس :

فقلت له لما تمّطى بصلْبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

يقول : وقد عاب امرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعانى والاستعارات ولا المجازات ، وهو فى غاية الحسن والجودة والصحة ، لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل ، فذكر امتداد وسطه ، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث ، وترادف أعجازه وأواخره شيئا فشيئا ، وهذا عندى منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشدّ ما يكون على من يراعيه ، ويترقب تصرّمه ، فلما جعل له وسطا يمتد ، وأعجازا مرادفة للوسط ، وصدرا متثاقلا فى نهوضه ، حسن أن يستعير للوسط اسم الصلْب ، وجعله متمطيا من أجل امتداده ، لأن تمَّطى وتمدَّد بمنزلة واحدة ، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه .

وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة ، لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له[1] .

هنا نجد الآمدى يثنى على الاستعارة ، لا لأنها جزء من السياق ، يؤدى بالسياق إلى تصوير الفكر ، أو تجسيم المعنى ، ولا لأنها جزء أساسىّ من نظرية المعنى ، وإنما هو يثنى على الاستعارة ، لأن هناك تقاربا بين المستعار له والمستعار منه ، ولأنها قريبة من الحقيقة ، لشدّة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له .

الاستعارة القريبة إذن هى مشغلة الآمدى ، وواضح أنه التزم طريقا واحدا إلى فهم الاستعارة التى تليق بعمود الشعر ، وهى تلك الاستعارة التى تتضح فيها العلاقة بين طرفين ضروريين فى تكوينها : المستعار منه ، والمستعار له ، أما صاحبه الجرجانى فقد التزم هذا الطريق أيضا ، إلّا أنه أحيانا كان ينظر للاستعارة على أنها نسق ونظام فى تأليف الكلام ، وجزء فى تمام المعنى ، وذلك من خلال الأمثلة التى سقناها مشفوعة بتعليقاتها من صاحب الوساطة .

ومهما يكن من أمر الآمدى فى المحافظة على مبادىء نظرية الشعر عند العرب فإن له نظرات نقدية حول مقاربة التشبيه والملاءمة جديرة بالاعتبار ، إذ تكشف عن ذوق ناقد كبير ، يستند إلى طبع مُلْهم ، وقريحة مواتية .

---

(١) الموازنة : ٢٦٦

انظر إليه فى تعليقه على قول زهير :

وعرِّى أفراسُ الصِّبا ورواحله

يقول : لما كان من شأن ذى الصبا أن يوصف أبدا بإن يقال : ركب هواه ، وجرى فى ميدانه ، وجمح فى عنانه ، ونحو هذا ، حسن أن يستعار للصبا اسم الأفراس ، وأن يجعل النزوع عنه أن تعرّى أفراسه ورواحله ، وكانت هذه الاستعارة أيضا من أليق شيء بما استعيرت له .

ونحو ذلك قول طُفَيل الغَنَوِىّ :

وجعلتُ كُورِى فوق نَاجِيَةٍ يقتاتُ شحْمَ سَنَامها الرَّحْلُ

لما كان شحم السنام من الأشياء التى تقتات ، وكان الرحلُ أبدا يتخوّنه ويتنقّصُ منه ، ويذيبه ، كان جعله إياه قوتًا للرحْل من أحسن الاستعارات ، وأليقها بالمعنى .

وكذلك قول عمرو بن كلثوم :

ألا أبلغ النعمان عنىّ رسالةً فمجدك حَوْلىٌّ ولؤمُكَ قَارَحُ

لما جعل مجده حديثا غير قديم حسن أن يقال : « حَوْلىّ » لأن العرب إذا نسبت الشيء إلى الصغر وقصر المدة قالوا : حولىّ ، لأن أقل عدد الأحوال — وهى السنون — حول واحد[1] .

هذه النظرات النقدية الصائبة التى تكشف عن ذوق الآمدى تحنّ حنينا شديدا إلى المحافظة والتزام طريقة الأقدمين ، التى هى طريقة الطبع والصنعة ، وتنفر نفورا شديدا من طريقة التصنيع التى أكثرت من البديع ، وتفنّنت فيه ، وجعلته قصدها وغايتها ، فوقفت بالشعر عند ساحة جديدة ، كان ينبغى على النقاد أن يخوضوها بعقل مفتوح ، وفكر متوقد ، ليصلوا إلى كنه هذه الظاهرة الجديدة ، ويتأملوا جيّدا محاسنها ، لتضاف إلى رصيد نظرية عمود الشعر ، وتوسّع من مضايقها ، وترفدها بروافد مبتكرة تزيد قسمات جمالها جمالا ، وتبعث فيها طاقة إيحائية جديدة قادرة على الخلْق الفنىّ الرائع .

وذلك باعتبار أن الأدب ظاهرة اجتماعية ، وانسانية ، لا تقف عند حدّ واحد ، ولا عند معالم مرسومة مقررة ، لها طول معين ، وعرض معيّن ، فذلك أمر تأباه تلك الظواهر ، وترفضه رفضا قاطعا .

(١) السابق : ٢٦٧

إن طبيعة الأشياء تقتضى أن تتطوّر هذه الظواهر الأدبية ، فملامح الشعر الجاهلى ، غير ملامح الشعر الاسلامي والأموى ، وملامح الشعر العباسيّ فى دولة بنى بُوَيْهٍ غير ملامحه فى إمارة حلب ، وكلّ هذه الملامح فنية فى أصلها ، تحمل سمة العصر الذى ولدت فيه ، وسمة البيئة التى نشأت فى حناياها .

فلماذا يتوقف كل من الآمدى والجرجانى أمام شعر أبى تمام توقفا مذعورًا حينا ، ودارسًا حينا ؟ وهما ناقدان يحملان خصيصة النبوغ فى القرن الرابع ، ويملكان الآلة المستعدة لخوض غمار هذا الشعر الجرىء على القواعد الموروثة ، وكان فى استطاعة كل منهما أن يثرى النقد العربى أكثر وأعظم مما أثرياه .

يقول الأستاذ احمد أمين : إن أبا تمّام خرج على الناس بنوع جديد من الشعر ، أخرجه من رأسه ، لا من قلبه ، فهو يغوص على المعانى العقلية غوْصا ، ثم يدفعها إلى السماء ، ويُعْمل فيها خياله البعيد ، ويختار لها الألفاظ ، ويُعْنى ببديعها وجناسها فتم له من معانيه العميقة إلى القاع ، وخياله المرتفع إلى السماء ، وألفاظه المتجانسة المزوّقة ، نوع جديد من الشعر لم يُسْبَقْ إليه .

نعم : إن كل جزئية من هذه الجزيئات قد سُبق إليها ، فقد سبقه مسلم بن الوليد بكثرة البديع والجناس فى شعره ، وسبقه أبو نواس وبشّار بكثرة المعانى وغزارتها ، ولكنْ كل هذه الجزيئات ــ مبالغا فيها ــ لم تجتمع لأحد قبلُ ما اجتمعت لأبى تمام(١) .

ونضيف إلى هذا الرأى أن المعانى الشعرية موجودة ، لا يخلقها الشاعر خلْقا من عدم ، ولكن ما يصنعه الشاعر هو إيجاد العلاقات التى تربط بين الأجزاء المبعثرة ، جزء من هنا ، وجزء من هناك ، عنصر من الأرض ، وعنصر من السماء ، وبإحكام هذه العلاقات تتولد الصور الفنية ، ويوجد بين أجزائها ألوان من التجانس الفنى ، والتلاؤم فى تركيب العبارة ، فتنتفض بالحركة والحياة .

من هنا فنحن لا نقف عند المقاربة فى التشبيه ، لأن المباعدة بين الطرفين قد تكون أحكم وأعظم فى تجلية المعنى .

« والخلق ليس معناه أن تخرج من العدم وجودا ، إنما الخلْق فى الأدب ، وفى الفن ، وربما فى كل شىء ، هو أن تنفخ روحا فى مادة موجودة ، كذلك صنع أعظم

(١) أخبار أبى تمام لأبى بكر الصولى ، تحقيق وتعليق خليل عساكر وآخرين : المكتب التجارى للطباعة والنشر بيروت : التقديم للأستاذ احمد أمين (اهـ ــ ااهـ)

الخالقين يوم أوجد آدم ، فهو تعالى لم يمّد يده العلْوية إلى الفضاء ، قائلا : كن ، فكان ، ولكنه مدّ يده أولا إلى الطين ــ مادة أوجدت قبل آدم ــ فسوّى منه ذلك المخلوق الحيّ . كذلك ليس الابتكار ــ فى الأدب والفن أن تطرق موضوعا لم يسبقك إليه سابق ، ولا أن تعثر على فكرة لم تخطر على بال غيرك ، إنما الابتكار الأدبى والفنى هو أن تتناول الفكرة التى قد تكون مألوفة للناس ، فتسكب فيها من أدبك وفنك ما يجعلها تنقلب خلقا جديدا يبهر العين ، ويدهش العقل .

أو أن تعالج الموضوع الذى كاد يبلى بين أصابع السابقين ، فإذا هو يضىء بين يديك بروح من عندك »[1]

فأبو تمام كانت لديه مقدرة فائقة فى التأليف بين العناصر المتباعدة فى الشعر ، حتى يتكون منها نسق شعرى عميق المفهوم يحتاج إلى جهد فى الفهم ، ومعاناة فى التأويل ، ولذلك أثره الكبير فى إخصاب الفكر ، وتنشيط خلايا العقل ، وإثارة المواهب والملكات ، لأن اللذة فيما لا ينال إلا بالجهد أعظم وأخلد .

من هنا تنازع العلماء والأدباء فى أبى تمام « فأما من تَعَصَّب للقديم كابن الأعرابى ، فكرهوا أبا تمام ، وكرهوا ماجاء به من شعر جديد ، وقالوا : إنه خرج عن عمود الشعر المعروف ، وأما من مرن ذوقه وعقله ، ولم يتقيد بقديم ، فقد أعجب بأبى تمام أيما إعجاب ، وخاصة من تفلسف ذوقه ، وعمق فكره ، وبعد خياله ، واستطاع أن يفهمه ، لأن أبا تمام كان يغوص فى الغالب ، أو يرتفع حتى لا يدركه إلا الخاصة »[2]

ويَسْتتبع الآمدىّ أبو هلال العسكرى فى النظر إلى الاستعارة على الطريقة المحافظة ، فيذكر نماذج تدل على روعة الإستعارة فى كلام النبى صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب ، كقول رسول الله : « الخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة » وقوله : « كلّما سمع هيعةً طار إليها » وقوله : « أكثروا من ذكرها دم اللّذات » وقوله : « البلاء موكل بالمنطق » .

وقول على رضى الله عنه : « السفرُ ميزانُ القوم » وقوله : « فأما وقد اتّسع نطاق الاسلام فكل امرىء وما يختاره لنفسه » وقوله لابن عباس رضى الله عنه : « أرْغِبْ راغبهمْ ، واحلل عُقْدَة الخوف عنهم » وقوله : « العلمُ قُفْل مفتاحه المسألة » وقول أبى بكر رضى الله عنه : « إنّ الملِكَ إذا ملك زَهَّدَه الله فى مالِهِ ، ورغَّبهُ فيما فى يدىْ غيره ، وأشرب قلبَهُ الإشفاقَ ، فهو يَحْسد على القليل ، ويسخط على الكثير ، جذِل

(١) فن الأدب لتوفيق الحكيم : مكتبة الآداب : ص ١٢

(٢) أخبار أبى تمّام للصولى : التقديم : اااهـ

الظاهر ، حزين الباطن ، فإذا وَجَتْ نفسه ، ونضب عمره ، وضحا ظلّه ، حاسبه الله عزّ وجل ، فأشدّ حسابه ، وأقلّ عفوه » .

وكتب خالد بن الوليد رضى الله عنه إلى مرازبة فارس : « الحمد لله الذى فَضّ خَدَمتكم ، وفرق كلمتكم » . والخَدَمَةُ هى الحلقة المستديرة .

وقول عائشة رضى الله عنها : « كان عملُ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم ديمة » والديمة هى المطر الدائم فى سكون ، شبهت عمله صلوات الله عليه فى دوامه مع الاقتصاد بديمة المطر الدائم ، وأصل الحديث : وسئلت عائشة رضى الله عنها عن عمل رسول الله وعبادته فقالت : كان عمله ديمة » .

وقول الحجاج : « دلّونى على رجل سمين الأمانة ، أعجف الخيانة »[1] .

وهكذا يذكر أبو هلال طائفة كبيرة من نماذج الاستعارة الرائعة دون أن يشرحها ، أو يقفنا على سمات محاسنها ، ويذكر طائفة كبيرة أيضا من شعر العرب كنماذج للاستعارة الحسنة ، منها أبيات بعينها وقف عندها كل من الآمدىّ والجرجانى دون أن يفسّر نموذجا منها ، لنستشف من خلال تفسيره ذوقه الأدبى ، وصلته بنظرية عمود الشعر من قريب أو من بعيد .

فإذا ما فرغ من نماذج شعر المتقدمين وقف وقفة طويلة عند نماذج شعر المحدثين ، وخصّص هذا الموقف لأبى تمام ، وذكر له قوله :

فأقسمتُ أنْسَى الدَّاعياتِ إلى الصِّبا ... وقدْ فاجأتها العيْنُ والسِّتْرُ واقِعُ
فغطَّتْ بأيديها ثِمارَ نحورها ... كأيدى الأسارى أثْقَلَتْها الجوامع

وعلّق عليه بقوله :

« قلنا : وعند بعضهم أنّ قوله : « ثمارَ نحورها » وما شاكله من باب التشبيه ، وليس هو من الاستعارة ، والصحيح أنه من باب الاستعارة ، لأنه نقل العبارة من شىء إلى شىء ، وبهذا حدّ العلماءُ الاستعارة ، وفى هذا الباب منه شىء كثير أوردته على علم به »[2]

ويقف بعد ذلك عند سوء الاستعارة فيقول : « وليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد ، وإنما يُعْبِر ذلك بما تقبله النفس أو تردّه ، وتعلق به أو تنبو

(١) كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر لأبى هلال العسكرى : ٢٨٤ ومابعدها .

(٢) السابق : ٢٩٠ ومابعدها .

عنه ، فمّما تنبو منه قول علقمة الفحل :

وكلّ قوْم وإنْ عزّوا وإنْ كرُموا عريفُهُمْ بأثا فى الشرٍّ مَرْجُومُ

وقول ذى الرّمة :

تيمَّمْنَ يا فوخَ الدُّجَى فَصَدَ عُنَهُ وَجَوْزَ الفلا صَدْعَ السيوفِ القواطع

فأما القبيح الذى لا يشك أبو هلال فى قباحته ، فقول الشاعر :

سأمنعها ، أو سوف أجْعَلُ أمْرها إلى مَلِكٍ أظلافُهُ لم تُشَقَّقِ

وأخيرا يعلَق على قبيح الاستعارة فى أبيات من شعر أبى تمّام ذكرها بأعيانها الآمدى والجرجانى بقوله :

« وقد أكثر أبو تمام من هذا الجنس اغترارا بما سبق منه فى كلام القدماء ، مما تقدّم ذكره ، فأسرف ، فنعى عليه ذلك ، وعيب به ، وتلك عاقبة الإسراف ، فمن ذلك قوله :

يادهرُ قوِّم من أخدعْيك فقدْ أضْجَجْتَ هذا الأنامَ من خُرُقك

وقوله :

كانوا رداء زمانهمْ فتصدَّعوا فكأنما لبس الزمانُ الصُّوفَا

يقول أبو هلال تعليقا على نماذج أبى تمام : « وقد جنى أبو تمّام على نفسه ، بالإكثار من هذه الاستعارات ، وأطلق لسان عائبه ، وأكد له الحجّة على نفسه ، واختيارات الناس مختلفة حسب اختلاف صورهم وألوانهم وأخلاقهم ، وتفاوت عقولهم »[1]

ولا نكاد نجد شيئا يذكر من خصائص النقد التطبيقى لهذه النماذج التى ساقها أبو هلال للاستعارة فى حسنها وجيِّدها ، أو سوءها ورداءتها ، غير أنه نقل عن غيره كثيرا منها ، ولم يعلّق عليها إلا فى القليل تعليقا لا ينقع غليلا ، ولا يشفى من حاجة ، ولم نر كذلك أثرا من صاحب الصناعتين يدلنا على عنايته بالمقارنة فى التشبيه الذى هو مبدأ من مبادىء عمود الشعر التى كانت ركيزة قوية من ركائز النقد

(١) السابق : ٣٠٩ ومابعدها .

العربى فى القرن الرابع الهجرى ، وهو القرن الذى عايشه أبو هلال .

ومثل أبى هلال صاحب عيار الشعر الذى عقد فصلا لضروب التشبيهات المختلفة ، فمنها تشبيه الشىء بالشىء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها تشبين به حركة وبطؤا وسرعة ، ومنها نشبيهه به لونا ، ومنها تشبيهه به صوتا ، وربما امتزجت هذه المعانى بعضها ببعض .

فإذا اتفق فى الشىء المشبّه بالشىء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه ، وتأكد الصدق فيه ، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له .

ويمثل لكل ضرب من هذه الضروب بترتيب ذكرها ، كقول امرىء القيس :

كأنّ قلوبَ الطير رطبا ويابسا ... لدى وكرها العنّاب والحشفُ البالى

وقوله :

كأنّ عيونَ الوحْش حَوْل خبائنا ... وأرْحُلِنَا الجزْعُ الّذى لمْ يثَقّب

وكقول عدىّ بن الرقاع :

تزجى أغنّ كأنّ إبرةَ رَوْقة ... قلم أصاب من الدواة مدادها[1] .

وهكذا يستوفى ابن طباطبا أمثلة الضروب التشبيهية التى وقف عليها ، دون أن يحّللها ويفسرها ، ودون أن يضع أيدينا على معنى المقاربة فى التشبيه ، أو شىء من قيمة التشبيه الفنية التى تتكون من التقارب بين المشبه والمشبه به ، وحسن التئام طرف بطرف ، وقوة العلاقة التى تربط طرفا بطرف .

لم يقل لنا صاحب عيار الشعر ، ولم يقل لنا صاحب الصناعتين الذى يتفق معه فى ضروب التشبيه ، مع شىء بسيط من الخلاف بينهما ، لم يقل لنا واحد منهما أن امرأ القيس كان بارعا فى الربط بين قلوب العصافير التى تخلفها العقاب فى وكرها رطبة ويابسة قد مضى عليها حين من الزمان ، بفاكهة العنّاب ، والحشف الذى بلّى وجف من ثمار النخيل ، وشتان مابين قلوب الطير الصغيرة الداكنة الاحمرار ، وبين عالم العنّاب والحشف البالى ، ذاك جنس ، وذلك جنس آخر ، فكيف يلتقيان ؟

(١) عيار الشعر لابن طباطبا : تحقيق وتعليق ودراسة الدكتور محمد زغلول سلام : منشأة المعارف بالاسكندرية ص ٣٠ ومابعدها .

هناك تكمن عبقرية الشاعر الذى استطاع أن ينتزع المشبه به من جنس غير جنس المشبه ، وتقوم عبقريته بدور المزج والانسجام بينهما ، حتى يتم خلق صورة التشبيه الفنية ، على أساس من المباعدة بين الطرفين ، وليس على أساس من المقاربة بينهما .

وليست المباعدة شرطا أساسيا لخلق روعة الجمال فى فنّ التشبيه ، لأن المقاربة بين الطرفين قد تؤدى إلى هذه الروْعة ، على أن تتم الملاءمة والانسجام بينهما ، ويصبح أحدهما لائقا بصاحبه ، حتى يتولدّ من ذلك تشكيل جديد ، وميلاد جديد ، تتخلّله روح فائقة تكون أداة اتصال بين الصورة الفنية وبين القارئين والسامعين .

على أننى أذكر قارئى حتى لا يختلط الأمر عليه بأن الجرجانى قد مزج فى الحديث بين مقاربة التشبيه والاستعارة القريبة ، وأن المرزوقى خصص كلا منهما بحديث يلتقى مع الحديث الآخر ، فهناك تداخل أيضا أو شبه تداخل ، كما قلنا من قبل باعتبار أن التشبيه أصل للاستعارة ، أما ابن طباطبا وابو هلال فقد خصّ كل منهما التشبيه بحديث طويل هو ما رأى القارىء خلاصته فى هذه السطور التى لم نخرج منها بأثر فنّى نضيفه إلى نفوسنا حول قيمة التشبيه الفنية .

وكل هؤلاء لم يخرجوا عن نظرية عمود الشعر ، إلّا أن كل واحد منهم كان يعبّر عن التشبيه أو الاستعارة من منطلق ذاته ، وفهمه لنظرية الشعر عند العرب .

ولقد استطردنا فعلا فى المساحة الزمنية بين الجرجانى والمرزوقى اللّذين حدّدنا عنوان هذا الفصل بهما ، وكنا مضطرين إلى هذا الاستطراد الذى يكشف لنا عن حقيقة النظر إلى عمود الشعر فى القرن الرابع الهجري ، مع اتفاق حول التفاصيل بين بعض نقاده حينا ، واختلاف بين البعض حينا آخر .

نظرة الرمّانى :

على أن هناك ناقدا أو عالما فذّا من علماء الإعجاز القرآنى له دور معنا فى هذا الصدد لا ينبغى أن نتجاوزه بحال ، هو أبو الحسن على بن عيسى الرمّانى (٢٩٦ هـ ـــ ٣٨٦ هـ) صاحب النكت فى إعجاز القرآن الذى عقد بابا للتشبيه ، لمسه فيه لمسات فنية ينبغى أن نتناولها فى إجمال بالبحث والنظر .

فهو يعرّف التشبيه بأنه العَقْدُ على أنّ أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر فى حسٍّ أو عقل ، ولا يخلو التشبيه من أن يكون فى القول أو فى النفس .

فأما القول فنحو قولك : « زيد شديد كالأسد » فالكاف هى التى عقدت المشبه به بالمشبه ، وأما العقد فى النفس فالاعتقاد لمعنى هذا القول .

وأما التشبيه الحسّى فكماءين وذهبين يقوم أحدهما مقام الآخر ونحوه ، وأما التشبيه النفسّى فنحو تشبيه قوة زيد بقوّة عمرو ، فالقوّة لا تشاهد ، ولكنها تعلم سادّة مسدّ أخرى ، فتشبه .

والتشبيه على وجهين : تشبيه شيئين متّفقين بأنفسهما ، وتشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما مشترك بينهما ، فالأولى كتشبيه الجوهر بالجوهر ، وتشبيه السواد بالسواد ، والثانى كتشبيه الشدّة بالموت والبيان بالسحر الحلال ، والتشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه ، مع حسن التأليف .

ويذكر أن هذا الباب تتفاضل فيه الشعراء ، وتظهر فيه بلاغة البلغاء ، لأنه يكسب الكلام بيانا عجيبا ، وهو على طبقات فى الحسن ، فبلاغة التشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما ، يكسب بيانا فيهما .

والأظهر الذى يقع فيه البيان بالتشبيه به على وجوه :

١ — منها إخراج مالا تقع عليه الحاسّة إلى ماتقع عليه الحاسّة .
٢ — ومنها إخراج مالم تجر عادة إلى ماجرت به عادة .
٣ — ومنها إخراج مالا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة .
٤ — ومنها إخراج مالا قوّة له فى الصفة إلى ماله قوة فى الصفة .

فالأول نحو تشبيه المعدوم بالغائب ، والثانى تشبيه البعث بعد الموت بالاستيقاظ بعد النوم ، والثالث تشبيه إعادة الأجسام بإعادة الكتاب ، والرابع تشبيه ضياء السراج بضياء النهار .

ثم يذكر تقسيما آخر للتشبيه باعتبار البلاغة والحقيقة ، فهناك تشبيه بلاغة ، وهناك تشبيه حقيقة .

فتشبيه البلاغة كتشبيه أعمال الكفّار بالسَّراب ، وتشبيه الحقيقة نحو : هذا الدينار كهذا الدينار فخذ أيهما شئت .

ويذكر بعض تشبيهات القرآن ، منبّها على ما فيها من البيان بحسب الأمكان كما يقول : من ذلك قوله تعالى : « والذين كفروا أعمالُهم كسرابٍ بقيعة يَحْسَبُهُ الظمآن ماءً ، حتّى إذا جَاءَهُ لم يجدْهُ شيئاً »(١)

(١) [سورة النور : ٣٩/٢٤]

فهذا بيان قد أخرج مالا تقع عليه الحاسَّةُ إلى ماتقع عليه ، وقد اجتمعا فى بطلان المتوهّم مع شدّة الحاجة ، وعظم الفاقة .

ولو قيل : يحسبه الرائى ماءً ، ثم يظهر أنّه على خلاف ماقُدِّرَ لكان بليغًا ، وأبلغ منه لفظ القرآن ، لأنّ الظمآن أشدّ حرْصًا عليه ، وتعلق قلْبِ به ، ثم بعد هذه الخيبة حصل على الحساب الذى يصيِّره إلى عذاب الأبد فى النار ـــ نعوذ بالله من هذه الحال ـــ

وتشبيه أعمال الكفار بالسَّراب من حسن التشبيه ، فكيف إذا تضمّن مع ذلك حسن النظم ، وعذوبة اللفظ ، وكثرة الفائدة ، وصحّة الدلالة .

ومن ذلك قوله عزّ وجلّ : (مَثَلُ الذينَ كفروا بربِّهم أعمالُهُمْ كرمادٍ اشتدّتْ به الريحُ فى يوْمٍ عاصِفٍ ، لا يقدرونَ ممَّا كسبوا على شىء)[1]

فهذا بيان قد أخرج مالا تقع عليه الحاسّة إلى ماتقع عليه ، فقد اجتمع المشبه والمشبّه به فى الهلاك وعدم الانتفاع والعجز عن الاستدراك لما فات ، وفى ذلك الحسرة العظيمة ، والموعظة البليغة .

ومن ذلك قوله عزّ وجلّ : (واتلُ عليْهِمْ نبأ الَّذى آتيناهُ آياتِنا فانْسَلَخَ منها) ثم قال : (فمثَلُهُ كمثلِ الكلْبِ ، إنْ تحملْ عليه يلْهَثْ ، أو تتركهُ يلْهَثْ)[2]

فهذا بيان قد أخرج مالا تقع عليه الحاسَّة إلى ماتقع عليه ، وقد اجتمعا فى ترك الطاعة على وجوه التدبير ، وفى التخسيس ، فالكلب لا يطيعك فى ترك اللَّهث ، حملتَ عليه أو تركته ، وكذلك الكافر لا يطيع بالإيمان على رفق ، ولا على عنف ، وهذا يدلّ على حكمة الله سبحانه وتعالى فى أنه لا يمنع اللطف .

وقال عزّ وجلّ : « وإذْ نَتَقْنَا الجبلَ فوقَهُمْ كأنه ظُلَّة »[3] وهذا بيان قد أخرج مالم تجربه عادة إلى ماقد جرت به العادة ، وقد اجتمعا فى معنى الارتفاع فى الصورة ، وفيه أعظم الآية لمنْ فكر فى مقدورات الله تعالى عند مشاهدته لذلك ، أو عمله به ، ليطلب الفوْز من قبله ، ونيل المنافع بطاعته .

وقوله عزّ وجلّ : « إنّما مثلُ الحياةِ الدنيا كماء أنزلناه من السّماء ، فاختَلَطَ به نباتُ الأرض »[4] .

---

(١) [سورة إبراهيم : ١٨/١٤] .　　(٢) [سورة الأعراف : ١٧٥/٧ ـــ ١٧٦] .
(٣) [الأعراف ١٧١/٧] .　　(٤) [يونس : ٢٤/١٠] .

وهذا بيان قد أخرج مالم تجربه عادة إلى ماقد جرتْ به ، وقد احتمع المشبه والمشبّه به فى الزينة والبهجة ثم الهلاك بعده ، وفى ذلك العبرة لمن اعتبر ، والموعظة لمن تفكر فى أنّ كل فانٍ حقير ، وإنْ طالتْ مدّته ، وصغير وإن كبر قدره .

وقال عزّ وجلّ : « وجنّةٍ عرضُها كعرْض السماء والأرْض »(١)

فهذا تشبيه قد أخرج مالا يُعْلم بالبديهة إلى ما يُعْلم ، وفى ذلك البيان العجيب بما قد تقرّر فى النفس من الأمور ، والتشويق إلى الجنة بحسن الصفة مع مالها من السعة ، وقد اجتمعا فى العظم .

وقال عزّ وجلّ : « مَثَلُ الَّذينَ حُمِّلُو التوْراةَ ثمَّ لم يَحْمِلُوهَا كمثلِ الحِمَارِ يحمِلُ أسْفَارا »(٢)

وهذا تشبيه قد أخرج مالا يُعلم بالبديهة إلى ما يُعلَم بالبديهة ، وقد اجتمعا فى الجهل بما حملا ، وفى ذلك العيبُ لطريقة مَنْ ضيَّع العلم بالاتّكال على حفظ الرواية من غير دراية .

وقال عزّ وجلّ : « وله الجوارِ المُنْشَآتُ فى البَحْر كالأعْلَام »(٣) فهذا تشبيه قد أخرج مالا قوّة له فى الصِّفة إلى ماله قوّة فيها ، وقد اجتمعا فى العظم ، إلّا أن الجبال أعظم ، وفى ذلك العبرة من جهة القدرة فيما سخرّ من الفلْك الجارية مع عظمها ، وما فى ذلك من الانتفاع بها ، وقطع الأقطار البعيدة فيها .

وقال عزّ وجلّ : « خَلَقَ الإنسانَ من صَلْصَالٍ كالفخّار »(٤) وهذا تشبيه قد أخرج مالا قوة له فى الصفة إلى ماله القوّة ، وقد اجتمعا فى الرخاوة والجفاف ، وإنْ كان أحدهما بالنار ، والآخر بالريح .

وقال عزّ وجلّ : « أجَعَلْتُمْ سِقاية الحاجِّ وعمارةَ المسْجِدِ الحرام كمنْ آمَنَ بالله »(٥)

(وفى هذا إنكار لأن تجعل حرمة السقاية والعمارة كحرمة من آمن ، وكحرمة الجهاد) وهو بيان عجيب ، وقد كشفه التشبيه بالإيمان الباطل ، والقياس الفاسد ، وفى ذلك الدلالة على تعظيم حال المؤمن بالإيمان ، وأنه لا يُسَاوِى به مخلوق على صفته فى القياس ، ومثله : « أمْ حَسِبَ الذينَ اجْترحوا السيِّئاتِ أنْ نَجْعَلَهُمْ كالّذين آمنوا وعملوا الصالحات »(٦)

(١) [سورة الحديد : ٢١/٥٧] . (٢) [الجمعة : ٥/٦٢] . (٣) [سورة الرحمن ٢٤/٥٥] .
(٤) [الرحمن ١٤/٥٥] . (٥) [التوبة ١٩/٩] .
(٦) [الجاثية ٤٥ ٢١] أنظر : ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن : تحقيق وتعليق محمد خلف الله ، ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر : ص ٧٤ ومابعدها .

فالعقد على أنّ أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر فى حسٍّ أو عقل يوافق ماذهب إليه المرزوقى من بعد من أن أصدق التشبيه مالا ينتقضُ عند العكس ، وينفرد الرمّانى بالتقسيمات التى ذهب إليها ، وكل قسم من هذه الأقسام يحمل دلالته الفنية والنفسية التى يتميز بها عن القسم الآخر ، مثل تشبيه الحقيقة ، وتشبيه البلاغة ، ثم يقف فى بيان أقسام التشبيه عند الأمثلة والنماذج القرآنية ، باعتبار أنه واحد من علماء المعتزلة الذين قطعوا حياتهم فى الدفاع عن القرآن ، وبيان مافيه من رائع النظْم المعجز ، ثم يعلّق على كل نموذج تعليقا جديرا بالتنويه به ، دالًّا على شفافية ذوقه ، وتمكنه من فنّ البيان .

والتقارب والانسجام بين طرفى التشبيه يبدو فى كل مثال من خلال التعليقات الفنية التى يعلّق بها صاحب النكت فى إعجاز القرآن .

فبطلان المتوهّم يقرّب بين المشبه والمشبه به فى آية السراب التى مثّل بها للوجه الأول ، لأنّ الظمآن أشدّ حرصا على الماء ، يتعلّق قلبه به .

وفى مثال تشبيه الجبل مرفوعا بالظلّة يبرز لك أمرا لم تجربه عادة فى صورة أمر قد جرت به عادة ، والطرفان يلتقيان عند معنى الارتفاع فى الصورة ، وفيه إثارة نفسية للتفكير فى آلاء الله ، ومقدوراته .

وهكذا تجد الرمّانى يربط بين طرفى التشبيه ربطا يقرّبهما فى تآلفهما وانسجامهما ، عن طريق النكات البلاغية التى يبسط فيها القول ، والمعانى الدينية التى ترتبط بالمعانى البلاغية .

« وعلى هذا النحو يمتاز تشبيه البلاغة بأنه يقرن الأغمض بالأوضح ، فيبين وينكشف ، وقد فضّل هذا التشبيه على تشبيه الحقيقة الحسىّ الخالص ، وخاصة إذا قرب جدّا ، إذ يصبح كتشبيه الشىء بنفسه ، وحسن التشبيه إنما هو فى تقريبه بين بعيدين ، وقد انتفع بهذه التفصيلات فى التشبيه كلّ من جاءوا بعده ، مثل أبى هلال وعبد القاهر الجرجانى »(١)

وكم كنا نودّ أن نجد أمثال تلك النظرات التحليلية للنماذج القرآنية فى الشعر ، حتى نرى أثر التقارب أو التباعد بين طرفى التشبيه ، وأثر العلاقة فى ربط المشبه بالمشبه به .

---

(١) البلاغة تطوّر وتاريخ للدكتور شوقى ضيف : دار المعارف بمصر ١٩٦٥ م ص ١٠٥

ويقف الرّمانى مثل هذا الموقف أمام الاستعارة ، ويعرفها بأنها تعليق العبارة على غير ما وضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل للإبانة .

وكل استعارة فلابدّ فيها من : مستعار ، ومستعار له ، ومستعار منه ، فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع للبيان ، وكل استعارة بليغة فهى جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما ، يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه ، إلّا أنه بنقل الكلمة ، والتشبيه بأداته الدالّة عليه فى اللغة ، وكل استعارة حسنة فهى توجب بلاغة بيان لا تنوب منابة الحقيقة ، وكل استعارة فلابدّ لها من حقيقة ، وهى أصل الدلالة على المعنى فى اللغة ، كقول امرىء القيس فى صفة الفرس : « قيد الأوابد » والحقيقة فيه : « مانع الأوابد » وقيد الأوابد أبلغ وأحسن .

وكقولك : « ميزان القياس » حقيقته : تعديل القياس ، والاستعارة فيه أبلغ وأحسن ، فكل استعارة لابدّ لها من حقيقة ، ولابدّ من بيان لا يفهم بالحقيقة .

ويذكر نماذج قرآنية للاستعارة على جهة البلاغة ، منها قوله تعالى : « وقَدِمْنَا إلى ما عملوا من عَمَلٍ فجعلْنَاهُ هباءً مَنْثُورا »[1] ويقف فى كل مثال ، ليبين حقيقة اللفظ المستعار ، ثم يربط بين الحقيقة والاستعارة ، فحقيقة « قدمنا » فى هذا النموذج « عمدنا » و « قدمنا » أبلغ منه ، لأنه يدلّ على أنه عاملهم معاملة القادم من سفر ، لأنه من أجل إمهاله لهم كمعاملة الغائب عنهم ، ثم قَدِم فرآهم على خلاف ما أمرهم ، وفى هذا تحذير من الاغترار بالإمهال ، والمعنى الذى يجمعهما هو العدل ، لأن العمد إلى إبطال الفاسد عدل ، والقدوم أبلغ ، وأما « هباء منثورا » فبيان قد أخرج مالا تقع عليه الحاسّة إلى ماتقع عليه حاسّة ، أى أخرج العقلىّ فى صورة المحسوس .

ومن هذه النماذج القرآنية قوله تعالى : « فاصْدَعْ بما تُؤْمَر »[2] حقيقته : فبلّغ ما تؤمر به ، والاستعارة أبلغ من الحقيقة ، لأنّ الصدْع بالأمر لابدّ له من تأثير ، فيصير بمنزلة مالم يقع ، والمعنى الذى يجمعهما الايصال ، إلا أنّ الإيصال الذى له تأثير كصدع الزجاجة أبلغ[3]

وهكذا يربط الرّمانى بين الحقيقة واللفظ المستعار ، ويكشف عن الأثر البلاغى للفظ المستعار فى كل مثال ، ويذكر المعنى الذى يجمعهما ، ولا شك أننا لم نر هذه

(١) [الفرقان : ٢٣/٢٥] . (٢) [الحجر ٩٤/١٥] .

(٣) ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن : ٧٩ وما بعدها .

السمات الفنية للتشبيه والاستعارة بمثل هذا الوضوح فى الآيات القرآنية عند غير الرّمانى ، من هنا كانت فائدتها كبيرة عند نقاد القرن الخامس الهجرى .

دور المرزوقى فى مقاربة التشبيه :

قلنا إن المرزوقى يميل إلى الإيجاز الشديد فى بيان القيمة الفنية لمبادىء عمود الشعر ، كما أنه يميل إلى التعريفات العامة التى تتداخل كثيرا ، فعيار الإصابة فى الوصف عنده الذكاء وحسن التمييز ، وعيار المقاربة فى التشبيه الفطنة وحسن التقدير ، ولسنا نفهم الذكاء إلا الفطنة ، وحسن التمييز إلا حسن التقدير ، إنه يريد أن يقول : إن عيار ذلك كلّه هو الطبع ، الذى ارتآه الآمدىّ والجرجانى ، وميّزاه بالسليقة والموهبة ، يضاف إلى ذلك أن عيار الاستعارة الذهن والفطنة ، وملاك الأمر تقريب التشبيه فى الأصل ، حتى يتناسب المشبّه والمشبّه به ، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار ، لأنه المنقول عما كان له فى الوضع إلى المستعار له .

وهنا نرى الآمدى والجرجانى وقدامة وابن طباطبا دون أن يصرّح المرزوقى بأكثر هؤلاء ، والشيء الجديد الذى أضافه المرزوقى أنه استطاع أن يحّدد مبادىء نظرية عمود الشعر فى هذه السبعة التى ذكرها فى مقدمة شرح ديوان الحماسة ، وهو يتفق مع الجرجانى فى معظمها .

« واستغنى عن الغزارة فى البديهة ، وعن كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة ، وعدّ هذا العنصر الثانى متولدا عن اجتماع العناصر الثلاثة الأولى (وهى شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف) وقد استخلص مازاده من نقد قدامه ، كما أنه استخلص عيار كل عنصر منها من المحصول العام المجتمع من آراء الآمدى وقدامة والجرجانى وابن طباطبا ، وردّد قول ابن أبى عوْن « أقسام الشعر ثلاثة : مثل سائر ، وتشبيه نادر ، واستعارة قريبة ، فكانت صياغته لعمود الشعر هى خلاصة الآراء النقدية فى القرن الرابع ، على نحو لم يسبق إليه ، ولا تجاوزه أحد من بعده ، فلو لم يكن عمود الشعر هو الصيغة التى اختارها شعراء العربية ، لكان فى أقل تقدير هو الصورة التى اتفق عليها النقاد »[1] .

من هنا نلاحظ أن المرزوقى كان قد هضم ثقافة العصر ، ووقف على السمات الفنية والخصائص البلاغية لنظرية الشعر عند العرب الأقدمين ، كما وقف عند حدود

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : دكتور إحسان عباس : ٤٠٥

الصنعة والتصنيع أو المبالغة فى البديع ، وصاغ مبادىء عمود الشعر من جملة ما اتفق عليه نقاد القرن الرابع ، ووجّهوا الشعراء نحوه ، فجاءت هذه المبادىء مصوغة فى هيئة مقاييس نقدية ، يقاس بها شعر الشعراء ، قدامى ومحدثين ، ولكنّ هذه المبادىء السبعة ، أو المقاييس السبعة ليس بلازم أن تستوفى جميعها فى شعر كل شاعر .

« فمن لزمها بحقها ، وبنى شعره عليها ، فهو عندهم المفلق المعظّم ، والمحسن المقدّم ، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان ، وهذا إجماع مأخوذ به ، ومتبع نهجه حتى الآن »[1] .

ورأيه فى أبى تمّام لا يخرج عن رأى الآمدى والجرجانى ، فهو عنده نازع فى الإبداع إلى كل غاية ، حامل فى الاستعارات كلّ مشقة ، متوصّل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف ، وبماذا عثر ، متغلغل إلى توعير اللفظ ، وتغميض المعنى أنى تأتّى له وقدر[2] .

ولعل قارئً يتذكر أننا أوضحنا موقف أبى تمام من عمود الشعر ، وقلنا إنه كان مدركا لهذه المبادىء جيدا ، وأن انطلاقه إلى التجديد ، والإيغال فى البديع إنما كان من منطلق فهمه لتلك المبادىء ، ووقوفه على نظرية الشعر عند العرب عن إدراك وبصيرة وتمييز .

وأن ما أخذه عليه نقاد القرن الرابع والخامس إنما كان لمبالغته فى التجديد ، وركوبه متن الشطط أحيانا ، مما لا ترى معه تقاربا بين طرفى التشبيه ، ولا تقاربا بين المستعار منه والمستعار له .

فالتقارب عند هؤلاء النقاد هو ما يدخل بالشعر إلى حيّز الفهم ، وقبول العقل ، وارتضاء الذوق ، والتباعد عندهم هو ما يخرج بالشعر عن حيّز الفهم ، وقبول العقل ، وارتضاء الذوق .

وشعر أبى تمام قد خرج عن هذا الحيّز من منظور هؤلاء النقّاد ، ولم يخرج عن هذا الحيّز من منظور أبى تمام ذاته .

فأبو تمام كان مقتنعا جدّ الاقتناع بشعره ، راضيا كل الرضا عن مذهبه العقلى ، الذى ينشط فيه عقله ، ليؤلف بين جزيئات الصور وعناصرها فى هذا الشعر ،

---

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة : ص ١١ (٢) السابق : ٤ .

وينتزعها من بعيد ، لتتقارب فى نسق الكلام ، عن طريق خياله الفذّ الذى يستطيع أن يشخص المعنويات ، وينطق الجمادات ، ويؤلف ويمزج ويُنَسِّق بين عناصر الطبيعة .

إن الاستعمال الاستعارى عند أبى تمام — من وجهة نظرى الخاصة — له مفهوم مغاير لنظرة النقاد العرب إلى الاستعارة ، فهم يتوخّوْن القرب فى الاستعارة ، بينما أبو تمام « يجعل الاستعمال الاستعارى يمتد من خلاله المجتمع إلى كلّ موجودات الطبيعة ، إلى الكائنات الوهمية ، بحيث نرى المنظر جميلا ، لأننا نتصوّره غنيا فى الحياة ، يؤكد الإدراك الاستعارى أن الإنفعال الجمالى جوهره الاجتماع ، ويسعى إلى توسيع الحياة الفردية بنهوضها إلى أفق الحياة الكونية الشاملة .

الاستعمال الاستعمارى يربط الفرد بالكلّ ، ويربط اللحظة بالديمومة ، فتنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة حتى تشمل كافة الموجودات »(١) .

من هنا كان أبو تمّام الشاعر غير أبى تمام الناقد ، كما يقول المرزوقى فى مقدمته « فهو عادل فيما انتخبه فى هذا المجموع عن سلوك معاطف ميدانه ، ومرتض مالم يكن فيما يصوغه من أمره وشانه ، ومعلوم أنّ طبْع كل امرىء — إذا ملك زمام الاختيار — يجذبه إلى ما يستلذّه ويهواه ، ويصرفه عما ينفر منه ولا يرضاه »(٢) .

« وأمّا تعجبك من أبى تمّام فى اختيار هذا المجموع ، وخروجه عن ميدان شعره ، ومفارقته ما يهواه لنفسه ، وإجماع نقاد الشعر بعده على ماصحبه من التوفيق فى قصده ، فالقول فيه أنّ أبا تمام كان يختار ما يختار لجوْدته لاغير ، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته ، والفرق بين مايُشْتهى وبين ما يستجاد ظاهر ، بدلالة أن العارف بالبَزِّ قد يشتهى لُبْس مالا يستجيده ، ويستجيد مالا يشتهى لبسه ، وعلى ذلك حال جميع أعراض الدنيا مع العقلاء العارفين بها فى الاستجادة والاشتهاء .

وهذا الرجل لم يَعْمِدْ من الشعراء إلى المشتهرين منهمْ دون الأغفال ، ولا من الشعر إلى المتردِّد فى الأفواه ، المجيب لكلّ داع ، فكان أمره أقرب ، بل اعتسف فى دواوين الشعراء جاهليّهم ومخضرمهم ، وإسلاميِّهم ومولّدهم ، واختطف منها الأرواح دون الأشباح ، واخترف الأثمار دون الأكمام ، وجمع مايوافق نظمه ويخالفه ، لأن ضروب الاختيار لم تخف عليه ، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستتر عنه ، حتى إنك تراه

(١) الصورة الأدبية . دكتور مصطفى ناصف : مكتبة مصر : ص ٦

(٢) مقدمة المرزوق . ٤ .

ينتهى إلى البيت الجيّد فيه لفظه تشينه ، فيجبر نقيصته من عنده ، ويبدّل الكلمة بأختها فى نقده .

ولو انّ نقد الشعر كان يدرك بقوله ، لكان من يقول الشعر من العلماء أشعر الناس ، ويكشف هذا أنه قد يميّز الشعر من لا يقوله ، ويقول الشعر الجيّد من لا يعرف نقده ، على ذلك كان البحترى ، لأنه فيما حكى عنه كان لا يعجب من الشعر إلّا بما وافق طبعه ومعناه ولفظه .

وحكى الصولىّ أنه سمع المبّرد يقول : « سمعت الحسن بن رجاء يقول : ما رأيت أحدا قط أعلمَ بجيّد الشعر قديمه وحديثه من أبى تمّام »(١) .

إن المرزوقى من خلال هذا النص يكشف عن إمكان اللّقاء بين الذاتية والموضوعية فى شخص واحد ، فأبو تمّام فى شعره ذاتى ، وفى نقده موضوعى ، وهو فى شعره الذاتى قد اختلف فيه النقاد ، وهو فى نقده الموضوعى قد أجمع نقاد الشعر بعده على ما صحبه من التوفيق فى قصده .

« وأبو تمام الناقد » كان يختار ما يختاره لجودته » وأما أبو تمّام الشاعر « فكان يقول ما يقوله من الشعر بشهوته » الاستجادة من عمل القوة الناقدة ، أما الشهوة فإنها من عمل القوة الشاعرة (ذات الشعور) وقد كان أبو تمام حين يختار الشعر يسلّط القوة الأولى « وطرق الإحسان والاستحسان لم تستتر عنه » فإذا نظم لجأ إلى القوة الثانية ، وهذا ما قد يثير سؤالا آخر : هل من الضرورى أن يكون الناقد شاعرا ؟ وجواب المرزوقى على هذا لابّد أن يكون بالنفى « ولو ان نقد الشاعر كان يـدرك بقوله ، لكان من يقول الشعر من العلماء (يعنى النقاد) أشعر الناس .

ويكشف هذا أنه قد يميز الشعر من لا يقوله ، ويقول الشعر الجيّد من لا يعرف نقده ، وبهذا الفصل الحاسم قضى المرزوقى على قول من يقول : الشعراء أعرف الناس بنقد الشعر ، ولم يلتفت إلى ما حدث فى تاريخ النقد العربى ، لم يلتفت إلى أن ابن المعتز وابن طباطبا والآمدى والجرجانى وغيرهم كانوا شعراء »(٢) .

ومن الجدير بالذكر أن الناقد فى أبى تمام لا ينفصل عن الشاعر فيه كلّيةً ، فمن الجلىّ أن الناقد قد استفاد بالشاعر فى حسن الأختيار الذى يدل دلالة أكيدة على وعى أبى تمام بعمود الشعر ، واستجابة القارئين والنقاد لكل مايُختار على أساس من هذه النظرية ، وهنا قد تلاحظ المقاربة فى التشبيه ، وملاءمة الاستعارة وقربها فى طائفة

(١) المقدمة ١٣ ـــ ١٤ .

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب إحسان عباس ٤٠١

مما يختار ، وفى الوقت نفسه نجد الشاعر يستفيد بالناقد ، يستفيد بما فيه من عنصر الفكر ، وإيجاد العلاقات والروابط التى تقوم بمهّمة إحياء النسق ، والتقريب بين الأطراف المتباعدة بعلاقات شعورية ، وروابط نفسية ، تكشف عما بها من روح الشعر ، وقد لا يعجب أبو تمّام الناقد بأبى تمّام الشاعر ، على الرغم من أن كلا منهما يفيد من الآخر ، لأنهما ليسا ضدّين متباعدين ، ولكن لأن أبا تمام الناقد عالم يدرس ، ويحلّل ، ويوازن ، ويستنبط ، فتجىء أحكامه موضوعيّة تعجب الكثيرين ، أما أبو تمام الشاعر ، فإنه يقع تحت ضغط الانفعال بالتجربة أو الموقف الذى يثيره ، ويدفعه إلى الشعر ، فيقول شعرا قد يغضب الكثيرين ، وبعبارة أخرى فإن أبا تمام فى حالته الناقدة يكون عقله أشدّ يقظة من عاطفته ، فهو يستطيع السيطرة عليها ، ويجىء نقده مرآة لعقله ، وهو فى حالته الشاعرة تكون عاطفته أشد يقظة من عقله ، فهى تستطيع السيطرة عليه ، ويجىء شعره مرآة لعاطفته .

ولعّله من المناسب جدّا أن أستعين برأى الفيلسوف المعاصر الدكتور زكى نجيب محمود حول هذه القضية التى أثارها المرزوقى فى تفريقه بين الشاعر والناقد فى أبى تمام فهو يذهب إلى أنّ أبا تمّام كان موضوعيا فى اختياره ، ذاتيا فى شعره الخاص ، من حيث أنه قد توخى الجودة وحدها وهو يختار ، أما حين ينظم شعره ، فلم يسعه بالطبع إلا أن يطلق نفسه على سجيتها ، فهو فى حالة الاختيار بمثابة الناقد ، وأما فى حالة الابداع فهو شاعر ، ومعنى ذلك هنا هو أن أبا تمّام الناقد قد لا يعجبه أبو تمام الشاعر ويوازن بين هذه المفارقة فى شاعرنا القديم ، وبين مفارقة شبيهة بها من الشعر الأوربى المعاصر ، متمثلة فى : ت . س . إليوت ، فهو أيضا شاعر ناقد ــ ولكنْ بصورة أخرى ، لأن نقده منشور فى فصول نقدية ، مستقلّة ، وليس هو مستنتجا من موقفه وهو يختار نماذج الجوْدة ــ فلقد نظم « إليوت » الشعر من طراز رومانسىّ ، حتى إذا ما كتب فصوله فى نقد الشعر ، كان مشايعا للطرز الكلاسية القديمة ، ولقد سئل فى ذلك مرة : كيف يفسّر هذا التناقض بين نظريته النقدية وشعره ؟

فأجاب بما معناه أن الناقد ينشد المثل الأعلى ، وأما الشاعر فملتزم بواقعه الذاتى كيفما جاء .

ولقد كان يستطيع هذان العظيمان أن يعرضا على الناس موقفا فى نقد الشعر يدافعان به ــ ولو بطريق غير مباشر ــ عما يقولانه من شعرهما الخاص ، لكنهما لم يفعلا ، فكان كلّ منهما صادقا مع نفسه الداخلية وهو ينظم ، وصادقا أيضا مع

معايير النقد الخارجية ، وهو يختار[1] .

إذن لابدّ من معايير نقدية خارجية يستمدّ منها الناقد قوته النقدية ، ويقيس الشعر على أساس من مقتضياتها ، ولا يكفى إطلاقا أن يكون الذوق وحده هو الفيصل فى نقد الشعر ، فالذوق وحده لا يكفى ، نعم إنه قوة نفسية لا غنى عنها فى النقد ، ولكنه لابدّ أن يستند إلى معايير أخرى ، حتى يجىء نقده نقدا علميا يبتعد به عن فوضى الأذواق ، وتضاربها ، وتحكمها .

ولقد ردّدت أكثر من مرة : أن أبا تمام كان على وعى تام بنظرية عمود الشعر ، وأنه أراد فى شعره أن يجدّد من منطلقها ، كانت نظرية عمود الشعر هى القاعدة المتينة التى يقف أبو تمام فوقها ، ليطلّ على عالمه الشعرى ، فحينا يجىء شعره موافقا لتلك النظرية ، وحينا يجىء شعره مخالفا لها ، أما فى اختياره فقد كان يستجيد مايوافق هذه النظرية ، ولم يكن يحكم ذوقه وحده فى هذا الاختيار ، بل كان ذوقه يستعين بعمود الشعر كمقياس تاريخى نقدى مؤثر فى الكشف عن الإجادة وعدمها .

ولنرجع مرة ثانية لنفيد من رأى الدكتور زكى نجيب محمود فى هذا المجال :

إنه يعلم بأن عددا كبيرا ممن يتعرضون للنقد الأدبى عندنا اليوم يصعب عليهم أن يتصوّروا بأن يكون النقد معتمدا على شىء آخر غير الذوق الخاص ، كأنما الناقد رجل قد ألهمته السماء طريقة للمفاضلة بين جيّد ورديء ، ولذلك فسوف يقول هؤلاء : ألم يحتكم أبو تمّام فى اختياره إلى ذوقه الشعرى نفسه الذى كان يحتكم إليه ، وهو ينظم الشعر ،

وهو سؤال أورده المرزوقى فى مقدمته ، وأجاب عنه بما يفيد بأن المسألة فى نقد الشعر ليست متروكة لفوضى الأذواق الخاصة ، بل إن لها مفاتيح موضوعية لو أحسن النقاد تطبيقها لما اختلف ناقد عن ناقد فى تقدير الشعر : أين جيّده ؟ وأين وسطه ؟ وأين رديئه ؟ وما تلك المفاتيح المعيارية إلا ما أسموْه ذات يوم بعمود الشعر .

وهذا العمود المعيارىّ له معنى — كما يقول ويؤكد الدكتور زكى نجيب محمود — لا كما يشيع فى عصرنا بأن يذكر عمود الشعر بشىء من الزراية ، عن غير فهم لمعناه ، وما معناه ؟

إنه محصّلة لسبع خصائص يجب أن تتوافر فى الشعر ، وبقدر توافرها تكون درجة

(١) فى فلسفة النقد : دار الشروق ، ط ٢ — ١٤٠٣ هـ — ١٩٨٣ م : ص ١٤١ — ١٤٢

الجوْدة ، وهى : أنّ يكون المعنى صحيحا ، وأن يكون اللفظ جزلا مستقيما ، وأن يكون الوصف صادقا ، وأن يكون التشبيه قريبا ، وأن تكون الاستعارة متاسبة ، وأن تكون الأجزاء ملتحما بعضها ببعض ، وأن تجىء القافية متساوقة مع اللفظ والمعنى على صورة طبيعية لا تكلّف فيها .

وبهذا المعيار « الموضوعى » اختار أبو تمّام ، مما يذكرنا مرة أخرى بموقف الشاعر الغربى المعاصر :ــ ت . س . إليوت ــ حين أخذ يبين لقرائه فى مقالته « التقليد الأدبى والموهبة الفردية » كيف يتحتم أن تجد موهبة الفنان الفرد مكانا لها فى إطار التقاليد ، أو قل بعبارة أخرى : إنه لابدّ من « عمود » يستند إليه الشاعر أو الفنان ، بحيث يكون للتقاليد التاريخية دورها ، وللموهبة الفردية دورها ، دون أن يطغى أحدهما على الآخر[1] .

هذا العمود الشعرى لايزال ماثلا أمام عيون الشعراء المعاصرين ــ مقلّدين أو مجّددين ــ ، لأنه يمثل نظرية فى النقد الأدبى ، لا نستطيع أن نقول : لقد عفا عليها الدهر ، إذ هى نتيجة أو محصلة نظر طويل فى شعر أمة يعدّ الشعر ديوانا لها ، ومن جهة ثانية لا نستطيع أن نقول : إنها خاتمة المطاف فى النقد العربى ، فهناك من المعايير النقدية الحديثة مايضاف إلى هذه النظرية ، بفضل الاتصال الوثيق بين اللغات والآداب فى هذا العصر .

يقول الدكتور احمد هيكل : والحق أن الشعراء المحافظين قد انتقلوا بالشعر تماما من طوْر الجمود والمحاكاة الذى تقوقع فيه خلال عهود التخلّف ، إلى طوْر التصرّف والابتكار الذى بدأ يتلمّسه مع محاولات البارودى ، فلم يعدْ مع هؤلاء الشعراء المحافظين مجال لهذا الشعر الركيك المتهافت ، بل إن الشعر قد وصل مع هؤلاء المحافظين إلى أسمى الدرجات ، من حيث جلال الصياغة ، وروعة البيان ، كما عبّر بنجاح عن تجارب الشعراء الذاتية ، وقضايا وطنهم الحيّة ، وسجّل بعض أحداث عالمهم الكبيرة ، وأبرز ما يسجّل له بالثناء إسهامه فى معركة النضال ، التى تعّددت ميادينها مابين سياسية واجتماعية وثقافية ، مما يدل على استجابة الشعراء لروح العصر ، ووعيهم لمشكلاته ، وإدراكهم لدور الفن فى خدمة الحياة ، ولدور الشعر بخاصة فى مراحل النضال .

ولكن الحقّ أيضا أن هؤلاء الشعراء المحافظين قد وقفوا بالفن الشعرى عند مرحلة اتخاذ النماذج القديمة الجيّدة مثلا أعلى ، فهم ــ إلى معارضاتهم العديدة لشعراء

(١) المرجع السابق : ١٤٢ ــ ١٤٣ .

أقدمين ـــ قد حافظوا إلى حدّ كبير على التقاليد الشعرية المتصلة بمنهج القصيدة ، وأسلوب الشعر ومعانيه وصوره ...

ومن هنا يمكن أن يقال : إن هؤلاء الشعراء المحافظين كانوا ـــ إلى درجة كبيرة ـــ يتمسكون بعمود الشعر العربى ، أى بتلك المجموعة من التقاليد الفنية ، التى كان يسير عليها الشعراء الكبار الأقدمون[1] .

ولم يقتصر الأمر على تمسك الشعراء المحافظين إلى درجة كبيرة بعمود الشعر العربى الموروث فى كل مكان من أرجاء الوطن العربى ، بل هناك كثير من أقطاب التجديد فى الشعر العربى تجد لعمود الشعر أثره القوى البارز فى نتاجهم الشعرى ، ولا يزال للوزن والقافية مذاقهما الخاص فى قصائد كثير من الشعراء .

والحق كما يقول الدكتور احمد هيكل أننا لا نرى التطابق الكامل بين مذهب شعراء الديوان النظرى وكل نماذجهم التطبيقية ، وخاصة بعد امتداد الزمن بهم ، وبعدهم رويدا رويدا عن التحمّس لتجديداتهم ، أو عن فترة ردّ الفعل الذى صاحب حركتهم ، فالعقاد ـــ وهو أقواهم شكيمة نجده يعود ليمدح ، ويشارك بشعره فى بعض المناسبات ، ويضطر إلى الاعتذار ـــ عن ذلك بأن المدح الصادق لا يعاب على الشاعر ، بل إننا رأينا العقاد وبعض رفاقه يعارضون بعض نماذج الشعر القديم ، ومن أمثلة ذلك معارضتهم لنونية ابن الرومى ، كما رأينا كثيرا من نماذجهم لا تتحقق فيها الوحدة على الوجه الذى طالبوا به فى كتاباتهم[2] .

فإذا تجاوزنا مدرسة الديوان إلى شعراء الاتجاه الوجدانى ، أو ما يسمّونهم بالرومانسيين المصريين من أمثال إبراهيم ناجى ، ومحمود حسن إسماعيل ، وعلى محمود طه المهندس ، وحسن كامل الصيرفى ، وصالح جودت ، فإننا نجد عمود الشعر العربى يحقق جانبا كبيرا من وجوده وخصائصه فى شعرهم .

فمدرسة شعر الوجدان ، وجماعة الغربال ، ثم جماعة « أبولّلو » لم تخرج على عروض الشعر العربى التقليدى إلا بمقدار ، وإذا كان بعض أفرادها قد قالوا الشعر المرسل ، والشعر الحرّ ، بل والشعر المنثور أحيانا ، فإن غالبيتهم العظمى قد التزمت بالعروض التقليدى ، ومن خرج على بعض أصول ذلك العروض فى القافية ، أو وحدة الوزن فى القصيدة أعلن فى صراحة ، مثلما فعل « حسن كامل الصيرفى » فى

(١) تطور الأدب الحديث فى مصر : من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية : دار المعارف ط ٣ : ص ١٣٦ .

(٢) المرجع السابق . ١٦١ .

مقدمة ديوانه « الألحان الضائعة » أنه إذا كان قد خرج على العروض التقليدى ، فإنه لم يخرج عليه إلا استجابة للذوق الموسيقى ، وأما المحافظة على جزالة الديباجة ، ونحت الشعر من رخام اللغة ، كما تنحت التماثيل فإنّ مدرسة التجديد المصرية بقيادة جماعة الديوان قد حرصت على الاحتفاظ بها ، بل وأعلنت أنها تختلف فى ذلك مع شعراء المهجر الذين سميناهم جماعة « الغربال »[1] .

مبادىء عمود الشعر لا تزال قائمة إذن ، فى حيويتها ونبضها وحرارتها ، لأنها عمل من أعمال العصور المتتابعة ، عملٍ مدروس قائم على أصول وركائز ثابتة ، يستمد قوته من لغة شاعرة ، تتغلغل فى أعماقها خصائص الشعر ، وليست هذه المبادىء لعمود الشعر العربى متزمتة ضيقة المدى ، ولكنها فضفاضة مرنة مترامية الأطراف ، تقبل الجديد الذى لا يخل بقيمة الفن ، ولا يخرج خروجا مطلقا على المتوارث المدروس الذى اجمعت عليه أمة بأسرها .

وليس من التطوّر المحمود أن يخرج بعض الدارسين على الموروث من التقاليد الأدبية والنقدية جملة وتفصيلا ، فذلكم ضرب من الخطل فى الرأى ، والتهوّر الأحمق الذى لا يليق بجلال الماضى الأدبى والتاريخى ، وليس من المعقول أو المقبول أن يظل بعض الباحثين سجناء الماضى ، يرفضون ما عداه ، ولكنّ المنطقى الذى يرتضيه العقل الباحث ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا هو أن تحترم التقاليد والموروثات الأدبية عند كل الشعوب والأمم ، ثم يضاف إلى هذه الموروثات ما يجدّ للعقل الباحث المستنير ، وما تتطلبه تجارب العصور المختلفة من ألوان التعبير ، ومختلف فنون القول .

من هنا كانت النظرات النقدية لنقاد العرب فى القرن الثالث والرابع والخامس ، حتى عصر حازم القرطاجنى جديرة بالنظر والبحث والدراسة ، وكان التصوير عن طريق التشبيه والاستعارة مقياسا نقديا يقاس به فن الشعر حتى اليوم .

ولقد كان الجاحظ يقصد إلى الصورة الأدبية من خلال عنايته بالصياغة ، والنقاد الأول جعلوا كالمواضعة بينهم أن يقولوا : اللفظ ، وهم يريدون الصورة التى تحدث فى المعنى ، والخاصة التى حدثت فيه .

« فالتصوير فى رأى الجاحظ عنصر مهم من عناصر الشاعرية ، وهذا الرأى يقترب مما يراه النقد الحديث من « أن الصورة هى مايبقى فى كل شعر ، وكل قصيدة

---

(١) محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى . دكتور محمد مندور : الحلقة الثالثة : معهد الدراسات العربية العالية : ١٩٥٨ م : ٧٧ — ٧٨ .

هى فى ذاتها صورة ، فالاتجاهات تأتى وتذهب ، واللغة تتغير ، وأنماط الوزن تتبدّل ، ولكن الاستعارة تبقى ، إذ هى مبدأ الحياة فى الشعر ، وهى المحك الرئيسى للشاعر »[1] .

ولم يكن رأى الجاحظ فى قيمة التعبير بالصورة رأيا فرديا ، وإنما كان اتجاها غالبا شايعه عليه فريق كبير من النقاد الذين حفلوا بالصياغة ، سواء كانوا ممن ساوَوْا بينها وبين المعنى كابن قتيبة ، أو ممّن فضلوا الصياغة على المعنى كابن سنان وابن خلدون ، أو ممن مزجوا الأمرين فى بوتقة فنية تظهرهما معا فى نظم واحد كعبد القاهر الجرجانى[2] .

ولقد أفاد المرزوقى من كل ما سبقه من نقد فى تحديد ملامح عمود الشعر فى هيئة نظرية نقدية صيغت فى شكل مقاييس تطبق على الشعر .

---

(١) فى الاستعارة · دراسة تحليلية فى البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلى للدكتور احمد عبد السيد الصاوى : الهيئة المصرية العامة للكتاب : فرع الاسكندرية : ١٩٧٩ م ص ٢٤٦ نقلا عن

(٢) فى الاستعارة : نفس الصفحة . (C D Lewis) The Poetic Image . P 17

انتحام أجزاء النظم ، والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن

قلنا إن المرزوقى أفاد إفادة محققة من نقاد العرب الذين سبقوه ، مع إشارته إلى القليل منهم ، وإغفاله الكثير ، ويبدو أنه هضم التراث النقدى لسابقيه ، ثم تمثل هذا التراث ، وكتبه على أنه نابع منه ، ومسند إليه ، وقلّما يتوارد اسم ناقد على لسانه ، باعتبار أنه صاحب هذه الأفكار التى هضمها وتمثلها وأضاف نفسه إليها ، أو لوّنها بلون ذاته وشخصيته .

وإذا كنا قد عقدنا هذا الفصل لمبادىء عمود الشعر بين الجرجانى والمرزوقى فليس معنى ذلك أن عمود الشعر يقف عند هذين الناقدين ، ولكن لأن عمود الشعر قد صيغ صياغة نظرية محددة فى هيئة مقاييس عندهما ، أما غيرهما من نقاد القرون السابقة والمعاصرة واللّاحقة فقد جاء عمود الشعر عملا تطبيقيا على النماذج والنصوص فى غالب الأمر .

والنتيجة التى نميل إليها ونرجحها أن المرزوقى كان خاتمة المطاف فى بلورة هذه المبادىء فى شكلها الموجز المنظم ، وأن الرجل قد أخذ من جميع سابقيه بلا استثناء ، أو قرأ وهضم جميع سابقيه بلا استثناء ، فأنت ترى أثر النقاد من قبله واضحا فى كل ما ذهب إليه .

وليس معنى ذلك أن المرزوقى مجرّد من ميزة الابتكار والخلْق والإضافة ، فنحن لم نقصد إلى شىء من ذلك ، ولكنه استطاع — عن جدارة وثقة — أن يصوغ الفكر النقدى فى عصور متتابعة فى هيئة مقاييس نقدية ظلت حتى اليوم جديرة بالبحث والنظر ، وتعدّد الآراء ، واختلاف الأفكار ، وهذا وحده يعدّ ابتكارا وخلقا وإضافة .

لقد كان المرزوقى وهو يتحدث عن الشعر ومكانته واعيا لكل المفاهيم النقدية ، فلم يصدر عن عشوائية أو عفوية ، وإنما كان سبيله إلى ذلك الفهم الثاقب ، كما يقول أحد الدارسين .

هو — إذن — واحد من نقاد عصره الذين حذقوا كل تلك المضامين ، لا عن تقليدية بحتة ، بل عن نظرات أو رؤى اقتنع بها ، وتفاعل معها .

وليس يعيب المرزوقى أن يردد ما قاله النقاد من قبله طالما وافق هوى فى نفسه ، وارتياحا إليه .

لقد تصوّر المرزوقى الشعر ذا معالم وعناصر يستمد منها حيويته ونبضه ، والشاعر بدوره لا يلبث أن يستمد حياته من تلك الحيوية ، وذلك النبض ، ويؤيد هذا للوهلة الأولى نظرته إلى عمود الشعر ، وتأطيره الإبداع الفنى ، ورسم صورة دقيقة له ، تنطق ملامحها بكثير من القيود الراسخة التى لا يكون الفن بدونها فنًّا ، إذ سذاجة الفن ، أو إن شئت تخليه عن الضوابط والقيود لون من الفوضى ، وضرب من العبث والجموح الذى يرتع فى التيه والعماء[1] .

كان المرزوقى — إذن — مُقَنِّناً لهذه النظرات النقدية المتشعبة التى استمدّت تفوّقها من تفوق العصر الثقافى والفكرى والاجتماعى ، هذا التقنين تجده مشروحا مفسرا مطبقا فى نقد من سبقوه .

« فعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن : الطبعُ واللّسانُ ، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبّس اللسان فى فصوله ووصوله ، بل استمرّا فيه ، واستسهلاه ، بلا ملال ولا كلال ، فذاك يوشك أن يكونَ القصيدة منه كالبيت ، والبيتُ كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارُناً ، وألا يكونَ كما قيل فيه :

وشِعْرٍ كَبَعْر الكَبْش فرّق بَيْنَهُ ... لسانُ دعيٍّ فى القريضِ دَخيلِ

وكما قال خلف :

وبعضُ قريضِ الشّعر أولادُ عَلَّةٍ ... يكدُّ لسانَ الناطق المتحفِّظِ

وكما قال رؤبة لابنه عقبة ، وقد عرض عليه شيئا مما قاله ، فقال :

قد قلْتَ لو كانَ له قرانٌ

وإنما قلنا « على تخيّر من لذيذ الوزن » لأنّ لذيذه يَطْرَبُ الطبْعُ لا يقاعه ، ويُمَازِجُهُ بصفائه ، كما يطربُ الفهْمُ لصواب تركيبه ، واعتدال نظومه ، ولذلك قال حسّان :

تغنّ فى كلّ شعر أنت قائله ... إنّ الغناء لهذا الشعر مِضمارُ

هنا نجد الطبع هو الذى يقيس التحام أحزاء النظم وتساوقه ، ومعنى ذلك أن يكون الشعر نابعا من سليقة وإحساس نابض ، تحركهما تجربة صادقة ، فإذا أنشد هذا

---

(١) القضايا الأدبية والنقدية فى شرح المرزوقى لديوان الحماسة : دكتور فتحى محمد أبو عيسى — دار المعارف : ١٤٠٤ هـ — ١٩٨٣ م . ص ٢٤٦ — ٢٤٧ .

الشعر فإن اللّسان يتنغم به ، ويشعر بارتياح ورضا فى إنشاده ، فلا يتوقف فى فصل النظم أو وصله توقفا يدل على ضيقه وتضجره ، بل هو يتدفق بالشعر تدفقا طبيعيا يشبه تدفق الماء السلسال .

فكأن الشعر من هذا المنطلق الذى أشار إليه المرزوقى دفقات شعورية تتوالى وتترابط ، حتى تكون القصيدة فى بنيتها وانسجام أبياتها ، وتوالى مضامينها ، وتتابع الصور فيها كالبيت المفرد ، ويكون البيت المفرد فى حسن استواء نظمه ، وانسجام كلماته كالكلمة الواحدة فى تتابع حروفها تتابعا صوتيا يتولد عنه جرس رقيق ، يلذ السمع ، ويطرب النفس .

ويخرج عن نطاق هذا الشعر الحىّ الجيّاش ما يجىء متفرقا كبعر الكبش ، تتناثر كل بعرة فى طريق بلا انسجام ولا انتظام ، وما يكون كأولاد العلّات ، لكل ولد أم تختلف عن أم أخيه ، وناهيك بما يكون بين هؤلاء الأمهات المتعددات من جفوة وتنافر وخصام ، وما يكون بين هؤلاء الأولاد من شتات وتنابذ وكراهية .

هذا الشعر المترابط المتدفق عند المرزوقى يتسق ويتواءم مع الوزن الذى تحدث تفاعيله لذة فى الأذن بإيقاعاتها المنتظمة المتوافقة ، ولذة فى النفس ، بما يصاحبها من الشعور بالإمتاع .

فى هذه الصياغة المقنّنة للمرزوقى من خلال هذا المبدأ من مبادىء عمود الشعر نجد قضية نقدية يثيرها النقد المعاصر ، هى قضية الوحدة العضوية التى كثيرا مانادى بعض الباحثين بعدم توفرها فى القصيدة العربية القديمة .

هذه القضية نجد لها صدى ورنينا فى نقد النقاد العرب الذين سبقوا المرزوقى ، ومن هؤلاء :

١ ــ مع الجاحظ :

ولقد عرضنا لهذه النصوص التي ساقها المرزوقى فى هذا المبدأ من مبادىء عمود الشعر عند الجاحظ فى الفصل الأول من هذا البحث ، وعرضنا أيضا لتعليقه على هذه الأبيات ، ونحن نجمله إجمالا فى هذا الصدد لاقتضاء المقام إياه .

يقول : إذا كان الشعر مستكرها ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض كان بينها من التنافر مابين أولاد العلّات ، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيّا موافقا ، كان على اللّسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة .

وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنّه قد أُفْرِغَ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللسان ، كما يجرى الدِّهان .

أما قول (الشاعر) « كبعر الكبش » فإنما ذهب إلى أنّ بعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ، ولا متجاور ، وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة مُلْساً ، وليِّنة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة ، ومتنافرة مستكْرهة ، تشقّ على اللسان وتكدّه ، والأخرى تراها سهلة لينة ، ورطبة مواتية ، سلسة النظام ، خفيفة على اللّسان ، حتىّ كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد .

قالت بنت الحطيئة للحطيئة : « تركت قوما كراما ، ونزلت فى بنى كُلَيب بَعْر الكبش » فعابتهم بتفرّق بيوتهم .

فقيل لهم : فأنشدونا بعض مالا تتباين ألفاظه ، ولا تتنافر أجزاؤه ، فقالوا : قال الثقفىّ :

مَنْ كان ذَا عضُد يُدْرِكْ ظُلَامته — إنّ الذليلَ الذى ليْسَتْ له عَضُدُ
تَنْبُو يَدَاهُ إذاً ما قَلّ ناصرُهُ — ويأنَفُ الضيْمَ إنْ أثرى له عددُ

وأنشدوا :

رَمَتْنى وسِتْرُ الله بينى وبينَهاَ — عشيَّةَ آرامِ الكِنَـاسِ رَمِيـمُ
رَميمُ التى قالتْ لجارات بيتها — ضمِنْتُ لكمْ ألّا يزالُ يهيمُ
ألا ربّ يوْمٍ لو رمتنى رميتها — ولكنّ عهدِى بالنضال قديمُ

فهذا فى اقتران الألفاظ ، فأمّا فى اقتران الحروف ، فإن الجيم لا تقارن الظاء ، ولا القاف ، ولا الطاء ، ولا الغين ، بتقديم ولا بتأخير ، والزاى لا تقارن الظّاء ، ولا السين ، ولا الضاد ، ولا الذّال ، بتقديم ولا بتأخير[1] .

فانظر إل تلاحم أجزاء الشعر عند الجاحظ ، وسهولة المخارج ، والإفراغ الواحد ، والسبك الواحد ، حتى إنه يجرى على اللّسان ، كما يجرى الدِّهان .

هل يقصد الجاحظ بهذا كلّه إلى ترابط المعانى الشعرية ، وتسلسلها ، وحسن التئامها ، وتناسقها ، حتى تتكشف عن بداية ونهاية ؟ أو يقصد إلى ترابط الصور ،

(١) البيان والتبيين : حـ ١ : ٦٨ ومابعدها .

وتتابعها وانسجامها فى القصيدة كلها ؟ أو يقصد إلى توافق الكلمات فى النسق الشعرى ، فلا تبدو كلمة قلقة فى مكانها ، نافرة من أخواتها ، صعبة فى مخارج حروفها ؟ فى اعتقادى أنه يريد ذلك كله ، وانظر معى إلى قوله : « فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا » .

والإفراغ الواحد ، والسبك الواحد ، لا نفهمه إلا إذا كان العمل الأدبى واحدا ، أى ذا وحدة ، كأنه شيء واحد يتركب من عناصر متآلفة ، يأخذ بعضها بحجز بعض ، ويتماسك بعضها مع الآخر ، ويتآلف كل عنصر مع بقية العناصر ، وما ذلك إلا لأن العمل الشعرى أو الأدبى أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فلا تتبيّن فيه شذوذا ولا تنافرا ، ولا لونا من ألوان الغربة وعدم الانسجام بين كلماته ، وجمله ، وتراكيبه .

وتصوّر معى أن فى يدك كوبا من الماء ، أفرغته مرة واحدة ، ألا تحسّ بأن الماء قد اندفق جملة ، وكأنه كتلة واحدة ، متماسكة كل التماسك ، فلم يبق فى الكوب قطرة واحدة ، وتصوّر معى أيضا سبيكة من السبائك ، وهى القطعة المذوّبة من المعدن ، تذاب ، وتفرغ إفراغا واحدا ، ليتم منها حلية محددة ، أى تجانس فى جزيئات هذه السبيكة ؟ إنها تبدو كتلة واحدة لا انفصال بين أجزائها .

وإذا تصوّرت هذين المثالين ، فتصوّرْ كيف يكون الشعرُ إذا أخرِج على هذا المنوال فى تآلف أجزائه ، وانسجام معانيه ، وتدفق أفكاره ، وتلاؤم صوره .

حقا لم يقف بنا الجاحظ أمام عمل شعرى متكامل ، أى أمام قصيدة ، ولكنه تحدث عن التماثل فى ألفاظ البيت ، وتحدّث فى الوقت نفسه عن أجود الشعر ماهو ؟ ، ومثّل بالبيت والبيتين والمقطوعة كما ترى فى النصّ الذى سقناه ، ولكنه لم يمثل للقصيدة ، وإذا كان النقاد أو بعضهم يأخذون على الشعر العربى القديم أن البيت فيه هو وحدة القصيدة ، فلماذا لا نستنبط من نصّ الجاحظ مفهوما آخر ؟ نستنبط من نص الجاحظ أن العرب يعنون بالبيت ، حتى يحمل حكمة نادرة ، أو معنى تسير به الركبان ، ويعنون بالمقطوعة ، حتى تجيء من أمثال هذا البيت دقة صناعة ، ورقة طبع ، وبالقياس يعنون بالقصيدة ، لتجيء من مقطوعات يتم بينها التآلف والانسجام .

وتكون المؤاخذة حينئذ أن القصيدة كلها لم تفرغ إفراغا واحدا ، وتسبك سبكا واحدا ، بل أفرغت مقطوعات مقطوعات ، والنقد الحديث يعتبر المقطوعة وحدة القصيدة ، وإذن فلا مؤاخذة .

وسبق أن قلنا فى الفصل الأول من هذا البحث أننا لا نريد أن نهلّل للجاحظ من منطلق هذا النصّ بأنه قد وضع يده على مصطلح الوحدة العضوية بمفهومها المعاصر ، وإنما يكفى الجاحظ فخرا أنه أشار إلى ما أشار إليه فى عصر مبكر من عمر الزمان ، فإنك لو طبقت هذا النقد النظرى على عمل شعرى ، فسوف ترى أن الجاحظ يريد عملا متكاملا متجانسا يأخذ بعضه برقاب بعض ، فلا يبدو فيه لون من التفكك أو الاضطراب .

٢ ــ مع ابن قتيبة :

يقول : [وسمعت بَعْض أهْلِ الأدب يذكُرُ : أنَّ مُقَصِّدَ القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديارِ والدِّمن والآثارِ ، فبكى وشكا ، وخاطبَ الرَّبْعَ ، واستوقف الرفيقَ ، ليجعلَ ذلك سببا لذكر أهلها الظاعِنِينَ (عنها) .

إذْ كان نازلةُ العَمَدِ فى الحلُولِ والظَّعْنِ على خلاف ما عليه نازلةُ المدَرِ[١] لانتقالهمْ عنْ ماءٍ إلى ماء ، وانتجاعهمْ الكَلأَ ، وتتبُّعِهمْ مساقطَ الغيث حيث كَانَ ، ثم وَصَلَ ذلك بالنسيب ، فشكا شدَّة الوَجْد وألَمَ الفراق ، وفرْط الصَّبابة والشوق ، ولِيُميلَ نحو القلوبَ ، ويصْرِفَ إليه الوجوه ، وليستدعىَ (به) إصغاءَ الأسماع (إليه) لأنَّ التشبيبَ قريبٌ من النفوس ، لائطٌ بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبّة الغزل ، وإلْفِ النساء ، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكونَ متعلّقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم ، حلالٍ أو حرام .

فإذا عَلِمَ أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقَّب بإيجاب الحقوق ، فرحَلَ فى شعره ، وشكا النَّصَبَ والسَّهَرَ ، وسُرَى الليل ، وحرَّ الهجير ، وإنْضَاءَ الراحلة والبعير .

فإذا علِمَ أنّه قد أوجب على صاحبه حَقَّ الرَّجاء ، وذِمَامَةَ التأميل ، وقرّر عنده ما ناله من المكارِه فى المسير ، بدأ فى المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزّه للسَّماح ، وفضّلَهُ على الأشباهِ ، وصغّر فى قدره الجزيلَ .

فالشاعرُ المجُيد مَنْ سَلَكَ هذه الأساليب ، وعدّل بين هذه الأقسام ، فلم يجعلْ واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يُطِلِ ، فيُمِلَّ السامعين ، ولم يَقْطعْ ، وبالنفوس ظمأ إلى المزيد][٢].

---

(١) نازلة العمد : هم أصحاب الأبنية الرفيعة الذين يتنقلون بأبنيتهم .

(٢) الشعر والشعراء : حـ ١ : ٧٤ ــ ٧٦

هنا نجد عامر ابن قتيبة يضع لمسات الوحدة النفسية فى القصيدة ، فالوحدة تبدأ فى نفس الشاعر ، حيث تنتظم الأغراض ، ويتقدم غرض على غرض ، كما يتقدّم السبب على المسبب ، فليست أغراض القصيدة العربية مهوّشة النظام بلا قصد فى الترتيب ، وإنما هى تنتظم فى النفس انتظام السبب وتآخيه مع المسبّب ، ثم يبدأ الشاعر بذكر الديار والآثار ، فيبكى ، ويشكو ، ويخاطب الربع ، ويستوقف الرفيق ، ليثير نفسه وشاعريته ، حتى يكون ذلك سببا فى ذكر أهلها ، الذين رحلوا عنها .

والبكاء والشكوى بين يدى الديار والدمن لا ينتزع انتزاعا ، ولا ينهمر تكلّفا ، وإنما هو الموقف المثير ، حين يقف المحب على دار بلا حبيب ، أو آثار تحمل ذكريات الحب ، وحنين اللقاء ، هنا ينهمر البكاء ، ويستبدّ الحنين ، ويثور الانفعال بماضى الحبيبة والحب ، فيشكو شدة الوجد ، وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق .

هذا الوجْدُ الشديد ، والفراق المؤلم ، والصبابة المتوقدة ، والشوق الظامىء إلى اللقاء يثير قلوب السامعين ، ويلفت الأنظار ، وينقل رنة الأسى ، فتنصرف الوجوه نحو الشاعر ، وتنجذب الأسماع إليه .

انظر إلى التعليل الذى علّل به ابن قتيبة هذا الموقف تعليلا نفسيا وعاطفيا : لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما ركّب الله فى العباد من محبة الغزل ، والحنين إلى النساء ، فلا يكاد يوجد إنسان لم يتعلق بامرأة ، تعلّقا حلالا أو تعلقا حراما ، وهنا تتكامل الإثارة وتبلغ ذروتها من الإصغاء والالتفات والتطلع والمتابعة .

وفى نقطة الذروة من الإصغاء ، يعقّب الشاعر بإيجاب الحقوق ، فيصف رحلته الشاقة ، وما صادفه من المتاعب والآلام ، ويشكو النصب والسهر ، وسُرَى الليل ، وشدة القيظ ، وخشونة الطريق ، وإنضاء الراحلة والبعير .

وفى هذا الموقف تظل الذروة من إصغاء الممدوح على حالها واشتدادها ، لأن الشاعر أردف منيرا بمثير ، فالممدوح الذى تأثر واستجاب استجابة نفسية لتشبيب الشاعر قد ظل على تأثره استجابة للضنى المروّع ، والشدّة القاسية التى عاناها الشاعر فى رحلته حتى وصل إلى ممدوحه .

وهنا فقط ، حيث يكون الممدوح فى قمة التأثر ، وبالغ الإصغاء ، وشديد الاستجابة ، يمدح الشاعر ، فيهزّ مكارم ممدوحه ، ويصوّر فى أعماقه سمات البطولة ، وخصيصة الكرم ، وعظائم الرجال ، فيهتز الممدوح ، ويهتز ، ويسخو بكريم العطايا .

والتساؤل الذى يقترب بنا من دائرة ابن قتيبة فى هذا النصّ هو : هل كان ابن

قتيبة على وعي بنمو العمل الشعري في جوانبه النفسية بحيث يرتب موقفا على موقف ترتيبا طبيعيا لا يبدو فيه أثر التكلف أو المماحكة اللفظية ؟

الجواب : نعم ، لأن ابن قتيبة قارىء من طراز ممتاز ، وهو واحد من هؤلاء النفر الذين أقبلوا على قراءة الشعر القديم بشغف ظامىء ، فاستغرقوا في خصائصه الفنية ، ووجدوا القصيدة عملا من أعمال الإبداع بما فيها من طبع وصنعة ومعاودة ، كالمعلّقات ، وقصائد مدرسة المجوّدين ، والمجدّدين ، وهذه القصائد ، أو هذه الأعمال المبدعة لم يكن ابن قتيبة يمرّ عليها مرور الكرام ، وإنما كان يستنطقها ويستلهمها ويستوحيها ، فيجدها عملا متتابعا متصل الأجزاء ، اتصال السبب بالمسبّب .

يقول الدكتور محمود الربيعي : « والذي أودّ أن ألفت نظر قارئي إليه ، هو ما يكشف عنه فعل ابن قتيبة هذا من دلالة ، على أننا معه أمام ذهن نشط ناقد يتساءل أمام الأمور ، ولا يتقبلها كما تجيء . إنه ذهن يحاول وضع الأمور متجاورة . ويبحث فيها عن معنى . وبعبارة أخرى إن تجاور الأمور على نحو خاص يستثيره ويجعله يحاول البحث عن سرّ تجاورها على هذا النحو أو ذاك . والتساؤل والاستثارة هما البداية الطبيعية والضرورية لأية عملية ذهنية حيوية في مجال المعرفة عامة . لا في مجال البحث الأدبي وحده . ومن ناحية أخرى فإن البحث عن سرّ تجاور الأشياء — التي قد تبدو للنظرة غير المتسائلة . وكأنها متجاورة بغير معنى — جزء جوهري من عمل الناقد الأدبي . ونقطة انطلاق سليمة في البحث في فلسفة التركيب الأدبي »[1]

وهناك موقف يؤكد أن ابن قتيبة كان على وعي تام بمد القصيدة العربية على أسس نفسية هو ذلك التناسب والاتساق بين الأغراض المختلفة في القصيدة الواحدة ، بمعنى أن أبيات القصيدة توزع توزيعا معقولا على الأغراض من حيث الكمّ ، فلا يجيء غرض من بيتين ، وغرض من عشرين بيتا

فالشاعر المجيد من عدّل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يُطِل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد .

ويذكر أن بعض الرجّاز أتى نصر بن سيّار والي خراسان لبني أميّة ، فمدحه بقصيدة ، تشبيبها مائة بيت ، ومديحها عشرة أبيات ، فقال نصرٌ : والله ما بقّيْت

(١) نصوص من النقد العربي : ٢٩

كلمة عذبة ، ولا معنى لطيفا إلّا وقد شغلته عن مديحى بتشبيبك ، فإن أردت مديحى فاقتصد فى النسيب ، فأتاه فأنشده :

هَلْ تعرفُ الدار لأمِّ الغَمْرِ   دعْ ذا وحَبِّرْ مدحةً فى نَصْرِ

فقال نصر : لا ذلك ، ولا هذا ، ولكنْ بين الأمرين[1].

٣ ــ مع ابن طباطبا :

يعقد ابن طباطبا فصلا فى كتابه « لتأليف الشعر يقول فيه : [وينبغى للشاعر أنْ يتأمَّلَ تأليفَ شعره ، وتنسيقَ أبياته ، ويقفَ على حُسْنِ تجاوُرِهَا ، أو قُبْحه ، فيلائمُ بينها ، لتنتظمَ له معانيها ، ويتّصلَ كلامُهُ فيها ، ولا يجعل بيْن ماقد ابتدأ وصفه ، وبيْن تمامه أفضْلًا من حشو ليس من جنس ماهو فيه ، فينسى السامعُ المعنى الذى يسوقُ القول إليه .

كما أنّه يحترزُ من ذلك فى كل بَيْتٍ ، فلا يباعدُ كلمةً عن أختها ، ولا يحجزُ بينها وبين تمامها بحشوٍ يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشاكل ماقبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان ، يضعُ مصراعَ كلِّ واحدٍ منهما فى مَوْضِعِ الآخر ، فلا يَتَنَبَّهُ على ذلك إلّا من دقّ نظره ، ولَطُفَ فَهْمُه ، وربّما وقع الخَلَلُ فى الشعر من جهة الرواة والنّاقلين له ، فيسمَعُونَ على جهة ، ويؤدّونه على غيرها سَهْوًا ، ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه منه][2].

يدعو ابن طباطبا إلى أن يكون الشعر تأليفا ، ولعلك معى فى أن التأليف نظام ومنهج ، فينبغى أن يكون للقصيدة منهج ، أو لشعر الشاعر منهج ، فيه تَنسّق الأبيات ، وتتجاور تجاوُرًا حسنا ، ويلائم الشاعر بينها ، حتى تنتظم معانيها ، ويتّصل كلامه فيها .

ومعنى ذلك ــ من منطوق نصِّ ابن طباطبا ــ أن الشعر لا يجىء من الشاعر كيفما اتفق ، عشوائيا ، مُهَلْهَلَ النسيج ، بيتًا من هُنا ، وبيتا من هُناك ، بلا رابط ولا نظام ، فهذا لا يدخل تحت مفهوم الشعر .

إنما الشعر هو الذى يؤلفه صاحبه ، فتجىء فيه الأبياتُ مُنسَّقة ، متقارنةً ــ كما يقول الجاحظ من قبل ــ كل بيت يأخذ بزمام جاره ، وكل مصراع يمسك بتلابيب

(١) الشعر والشعراء : ج ١ : ٧٦

(٢) عيار الشعر : ١٤٦

أخيه ، من هنا تنتظم المعانى ، وتتوالى فكرة فكرة ، ومضمونا مضمونا . فإذا ما ابتدأ الشاعر وصفا لفكرة ما فى العمل الشعرى ، فينبغى ألّا يكون هناك حشو بين بدايتها وتمامها ، لأن الحشو الدخيل الذى ليس من جنس الفكرة الموصوفة يبعد السامع والمتلقىّ عن المعنى الذى يسوق الشاعر القول إليه .

ومعنى ذلك بشىء من التفصيل أن الأبيات التى تصف فكرةً ما فى القصيدة ينبغى أن يتناول كل منها جزئية من جزئيات هذه الفكرة ، حتى يتمّ بناؤها ، والحشو والدخيل والأجنبى يخل بقيمة هذا البناء ، وتمامه .

وليس الأمر مقصورا على الأبيات التى تتناول فكرة ، ولكنه يتسع ، ليشمل البيت الواحد ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يغض من قيمتها .

ثم يتفقد الشاعرُ كلَّ مِصْراع ، هل يجانسُ ما قبْله ، ويتمِّم معناه ، ويتلاءم معه أولا ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان ، يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا ينتبه إلى ذلك إلّا أصحاب النظر والفهم .

وربما وقع الخلل من ذواكر الرواة التى تنسى ، فتقدّم بيتا على بيت ، ومصراعا على مصراع .

أليس ذلك العمل فى الشعرَ بناءً عند ابن طباطبا ؟ وأليست القصيدة كُلًّا متجانسا ، يتم فيه التلاؤم وحسن الجوار بين الشكل والمضمون ؟

الشعرَ إذن — من منظور ابن طباطبا نظام ومنهج ، له خصائص وسمات يتميز بها عن المنثور ، وهو إذا تجرّد من تلك الخصائص ، وهذه السمات ، أصبح ممجوجا فى الأسماع ، فاسدًا فى الأذواق .

حتى إنه لا يحتاج إلى الاستعانة بالعروض فى نظمه ووزنه إذا كان الشاعر صحيح الطبع ، سليم الذوق ، وإلّا فإنّ معرفته بالعروض ، وحذقه له ، لابدّ أن تتحوّل فيه إلى سليقة وطبع .

إن ابن طباطبا من منطلق هذا الفهم الواسع لحقيقة الشعر يعدّ له أدواتٍ قبل مراسه ، وتكلّف نظمه ، إذا لم تتهيأ لكل شاعر بان الخلل فى شعره .

إن الفهم الواعى يرى من هنا أن الشعر عملية كبيرة ، ورسالة ضخمة ، لا تتفق لكل من يريد ، وإنما هى تمنح وتراد ، فهل تجىء القصيدة أو العمل الشعرى

من منطلق هذا الفهم مفككة مضطربة لا تخضع لعامل الفكر ، ولا لعامل النظام ؟ لعلك تقرأ معى هذا النص من عيار الشعر ، وهو نصّ يغنى عن كل تعليق :

يقول إبن طباطبا :

[الشعرُ ـــ أسعدك الله ـــ كلام منظومٌ ، بائنٌ عن المنثور الذى يستعمله النّاس فى مخاطباتهم ، بما خُصّ به من النظم الذى إنْ عُدِلَ عن جهته مَجَّته الأسماع ، وفسدَ على الذوْق ، ونظمه معلومٌ محدودٌ ، فمنْ صحَّ طبعه وذوقه لم يحتجْ إلى الاستعانةِ على نَظْم الشعر بالعروض التى هى ميزانه .

ومن اضطرب عليه الذوْق ، لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلّف معه .

وللشعرِ أدوات يجب إعدادها قبل مِراسه ، وتكلّف نظمه ، فمن تعصّتْ عليه أداةٌ من أدواته ، لم يكملْ له ما يتكلّفه منه ، وبان الخلل فيما ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة .

فمنها : التوسّع فى علم اللغة ، والبراعة فى فهْم الإعراب ، والروايةُ لفنونِ الآداب ، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ، ومناقبهم ، ومثالبهم ، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر ، والتصرف فى معانيه ، فى كل فنّ قالته العرب فيه ، وسلوك مناهجها فى صفاتها ومخاطباتها ، وحكاياتها وأمثالها ، والسنن المستدلّة منها ، وتعريضها وتصريحها ، وإطنابها وتقصيرها ، وإطالتها وإيجازها ، ولطفها وخلابتها ، وعذوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها ، وحسن مبانيها ، وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كلّ معنى حظّه من العبارةِ ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يبرزَ فى أحسن زىّ ، وأبهى صورة ، واجتناب ما يَشينُهُ من سَفْسَافِ الكلام ، وسخيف اللّفظ ، والمعانى المستبردة ، والتشبيهات الكاذبة ، والإشارات المجهولة ، والأوصاف البعيدة ، والعبارات الغثّة ، حتّى لا يكونَ متفاوتا مرقوعا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم ، واللباس الرائق .

فتسابقُ معانيه ألفاظهُ ، فيلتذّ الفهْمُ بحسن معانيه ، كالتذاذ السمْع بمونِقِ لفظه ، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه ، وتكونِ قواعد للبناء ، يتركّبُ عليها ، ويعلو فوقها ، فيكون ماقبلها مسوقا إليها ، ولا تكونُ مسوقةً إليه ، فتقلق فى مواضعها ، ولا توافق ما يتّصل بها ، وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له ، غيرَ مستكرهة ، ولا متعبة ، لطيفة الموالج ، سهلة المخارج .

وجماعُ هذه الأدوات كمالُ العقل ، الذى به   الأضداد ، ولزومُ العدْل ، وإيثارُ الحسن ، واجتنابُ القبيح ، ووضع الأشياء مواضعها][1] .

قلت لقارئى :

إن هذا النصّ يغنى عن كل تعليق ، لأنه جعل الشعر بناءًا محكم الحلقات والذى يريد أن يقف على بناء الشعر فما عليه إلّا أن يقرأ هذا النص عدة مرات .

ولم يتوقف ابن طباطبا عند هذا الحدّ فى فهم الشعر ، وتفسير حقيقته وكنهه ، ولكنه يربط الشعر بالإحساس ربطا فنيا متقنا .

« فكلّ حاسّة من حواس البدن إنما تتقبّلُ ما يتصل بها مما طبعتْ له ، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جوْر فيه ، وبموافقة لا مضادة معها .

فالعين تألف المرأى الحسن ، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه ، والأنف يقبل المشمّ الطيّب ، ويتأذى بالمنتن الخبيث ، والفم يتلذ بالمذاق الحلو ، ويمجّ الشبع المرّ ، والأذن تتشوّف للصوت الخفيض الساكن ، وتتأذى بالجهير الهائل ، واليد تنعم بالملمس الليّن الناعم ، وتتأذى بالخشن المؤذى ، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائز المعروف المألوف ، ويتشوّف إليه ، ويتجلىّ له ، ويستوحش من الكلام الجائر ، والخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر ، وينفر منه ويصدأ له .

فإذا كان الكلامُ الواردُ على الفهْم منظوما مُصَفًّى من كدَر العىّ ، مقوّما من أود الخطأ واللّحن، سالما من جوْر التأليف ، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا ، اتّسعتْ طرُقه ، ولَطفَتْ مواجه ، فقبله الفهم ، وارتاح له ، وأنِسَ به ، وإذا ورد عليه على ضدّ هذه الصفة ، وكان باطلًا محالا مجهولا ، انسدّت طرقه ، ونفاه ، واستوحش عند حسّه به ، وصدىء له ، وتأذى به ، كتأذى سائر الحواسّ بما يخالفها »[1] .

لقد زاد ابن طباطبا حاسّة سادسة هى حاسّة الفهم على الحواسّ الخمس المعروفة ، العين ، والأنف ، والأذن ، والفم ، واليد ، فكما أن لكل حاسّة من هذه الحواسّ شعورا من طراز خاصّ ، فكذلك حاسّة الفهم التى تأنس بكلام من طراز خاص ، هذا الكلام بصفاته التى أطنب فى بيانها صاحب عيار الشعر ، يقبله الفهم ، ويستريح له ، ويأنس به ، إذا جاء على صفاته وخصائصه التى ينبغى أن يكون عليها .

(١) عيار الشعر : ١٧ ــ ١٩

١ عيار الشعر : ٢٧

وإلا فهو باطل مجهول محال مسدود الطريق ، ينفيه الفهْمُ ، ويستوحش عند حسّه به ، ويصدأ له ، ويتأذى ، كتأذّى سائر الحواسّ بما يخالفها[1] .

ولكن ما معنى ربط الشعر بالإحساس ، وصلته بوحدة القصيدة ؟

معنى ذلك أن الفهم الثاقب ، أو الفهم الناقد هو الذى يتولّى تنظيم الإحساسات المتعدّدة فى القصيدة عن طريق سائر الحواس ، فيحدث بينها ألوانا من التوافق ، إضافة إلى ذلك يقوم بمهمة النقد الداخلى للعمل الشعرى ، فإذا ما توافرت فيه خصائص الشعر ومقوّماته استراح إليه وقبله ، وإلا أبغضه ، ونفر منه . ألا تكون القصيدة من خلال هذا الفهم لابن طباطبا عملا منسقا قائما على أصول فنية تضمن لهذا العمل استقلاله ووحدته ؟

ومهما يكن من أمر فإننا لا نستطيع القول بأن ابن طباطبا أو غيره من نقاد العرب قد وصل إلى مفهوم الوحدة العضوية كما هو مفسّر ومطروح فى النقد الحديث بكل أبعاده وخصائصه ، ولكننا نريد أن نقول من خلال النصوص التى سبقت والتى سوف نساق إن النقد العربى القديم قد مس كثيرا من خصائص الوحدة العضوية بحس فنى دقيق يضاف إلى رصيده فى الفكر النقدى الإنسانى

ومن جهة ثانية قد أثبت الفكر النقدى العربى قدرته على الاستمرارية فى محيط الفكر النقدى العالمى ، من منطلق أن الإنسان هو الإنسان ، مهما اختلف الزمان والمكان . وأن الفكر البشرى مرتبط بكثير من أسباب الاتصال والتوافق ، على امتداد العصور

ولا يغض على الإطلاق من فهم ابن طباطبا ماذهب إليه من أن الشاعر إذا أراد بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه

فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى ، على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلّق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ماقبله .

فإذا كملتْ له المعانى ، وكثرت الأبيات ، وفقّ بينها بأبيات تكونُ نظاماً لها ، وسلْكًا جامعا لما تشتّتَ منها ، ثم يتأمّلُ ماقد أدّاه إليه طبعه ، ونتجته فكرته ،

(١) انظر كتابى . النقد والناقد : « عيار الشعر »

فيستقصى انتقاده ، ويرمّ ما وهى منه ، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية .

وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت ، أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافيةً تشاكله .

ويكون كالنسَّاج الحاذق الذى يُفَوِّف وشْيه بأحسن التفْويف ، ولا يُهَلْهِلُ منه شيئا ، فيشينه ، وكالنقّاش الرقيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبْغ منها ، حتى يتضاعف حسنه فى العيان ، وكناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده ، بأنْ يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها ، وكذلك الشاعر إذا أسَّس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوىّ الفصيح ، لم يخلْط به الحضرىّ المولّد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها . وكذلك إذا سهّل ألفاظه لم يخلطْ بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة ، ويقف على مراتب القول والوصف فى فنّ بعد فنّ ، ويعتمد الصدق والوفق فى تشبيهاته وحكاياته ، ويحضر لبّه عند كلّ مخاطبة ووصف .

فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ، ويتوقّى حطّها عن مراتبها ، وأن يخلطها بالعامّة ، كما يتوقّى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك ، ويعدّ لكل معنى ما يليق به ، ولكل طبقة ما يشاكلها ، حتى تكون الاستفادة من قوله فى وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله فى تحسين نسجه ، وإبداع نظمه[1] .

نعم : إنه لا يغض من فهم ابن طباطبا ما ذهب إليه من هذا القول ، لأنه بصدد وضع عيار يقيس به الشعر ، فهو يريد أن يقول كلّ شىء يتعلق بعمل الشعر ، يريد أن يقنّن ، والتقنين يحتاج إلى أن يتناول المقنِّن للشعر ، والشعر فى طائفة كبيرة منه عاطفة وإحساس ، وتجارب وخيالات ، وصور وفنون ، وهذه تحتاج إلى عفوية ، ولا تحتاج إلى قانون صارم ، يبطل معه فعل الإحساس ، ودفقات المشاعر . فغير مقبول من ابن طباطبا أن يلبس الشاعر المعنى الذى يريده ألفاظا تطابقه ، وقوافى توافقه ، ووزنا يسلس له القول عليه .

وغير مقبول منه أن يثبت الشاعر بيتا بيتا على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون

(١) عيار الشعر : ١٩ ــ ٢٠.

القول فيه ، ثم يوفق بين هذه الأبيات المتناثرة بلا سلك ولا نظام توفيقا صناعيا ممقوتا يقتل فى الشعر روحه وفيضه وتدفقه وحلاوة الإحساس فيه .

وغير مقبول منه أن يرمّ الشاعر ما وهى من شعره ، ويبدّل لفظه بلفظَة ، وينقل قافية من مكان إلى مكان آخر ، ويفتش عن قافية جديدة يرم بها مكان القافية المنقولة .

كل ذلك وأكثر منه ، لا نوافق ابن طباطبا عليه ، لأن الفنّ الشعرى الجميل الذى يرسم الإحساس بالكلمات ، ويصوّر باللّوحات اللّغوية من الاستعارات والتشبيهات ، قد تحوّل من هنا إلى صناعة ممقوتة ، بعيدة عن الطبع ، مجافية للذوق ، معادية لما يثيره الخيال فى التعبير من انتفاضة حيّة ، ومغناطيسية تجذب إليها نفوس المتلّقين .

والشعر لا يتحوّل إلى صنعة فقط ، لأن روحه الموهبة والطبع والسليقة ، ثم تجىء الصنعة تالية لذلك ، كما كان يفعل أصحاب مدرسة التثقيف ، أما أن يقف الشاعر ، ليجذب كلمة من هنا يرقعّ بها جملة ، وجملة من هناك يرقعّ بها عبارة ، وقافية تستبدل من هنا إلى هناك ، دون أن يكون للطبع دور رئيسى فى العمل الشعرى ، فذلك مالا نراه ، ولا نقرّ ابن طباطبا عليه .

ثم إن ابن طباطبا من خلال هذا النص الذى وقف يتناول فيه كل جزء من أجزاء القصيدة تناولا صناعيا قد أهمل جانب الخيال إهمالا شديدا ، والخيال عنصر ضرورى من عناصر الشعر ، فهو العنصر الخالق للصور الحية ، وهو الذى يمدّ الاستعارة والتشبيه بحظّهما الوافر من النبض والحيوية .

« فتكوين الصور الحية النابضة ، وبصفة خاصة الصور البصرية ، يعتبر أكثر المعانى عرضة للمناقشة ، وهو أيضا أكثر معانى كلمة الخيال شيوعا ، وأقلها أثرا وأهمية — كما يقول « ريتشاردز » .

« وإنّ أولئك الذين يستخدمون الاستعارة والتشبيه بطبعهم ، وبصفة خاصة إذا كانت الاستعارة والتشبيه من نوع غير مألوف ، أو غير مادى ، يقال : إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال » .

« وهناك معنى آخر للخيال هو الاختراع ، أو الإبداع ، أو الجمع بين العناصر والجزئيات التى ليس بينها ارتباط عادة » .

« هناك معنى الخيال الذى وضعه « كولريدج » فى إنجاز رائع للنظرية النقدية ، وهو القوة التركيبية السحرية التى تكشف لنا عن ذاتها فى التناسق أو الانسجام بين الصفات المتعارضة المتناقضة »[١] .

ولكنْ يبدو أن ابن طباطبا كان يخضع خضوعا تامّا ومباشرا للفهم الناقد ، أو للعقل الواعى ، وكان يطبق هذه النظرية على نفسه حينما كان يصنع شعرا يبدو فيه ولعه بالعقل ، وتمكنه من اللغة .

إذ كان بمقدرته أن يتجنب من الكلمات ما يصعب النطق به ، على من بلسانه عيب يحول بينه ، وبين النطق ببعض الحروف ، وكان يقول : « والله لأنا أقدر على أبىّ الكلام من واصل بن عطاء » .

ويرون للتدليل على ذلك أن ولدا لأحد أعيان الرجال كانت به لكنة شديدة فى حرفين من حروف المعجم هما : الراء والكاف ، يضع الغين مكان الراء ، والهمزة مكان الكاف ، فعمل ابن طباطبا قصيدة فى مدح أبيه ، حذف منها حرفى لُكْنةِ الولد ، ولقّنه إياها ، حتى رواها لأبيه ، ففرح بها فرحا شديدا ، وهى قصيدة تبلغ تسعة وأربعين بيتا ، جاء فيها :

يا سيّد دانتْ له الساداتُ ... وتتابعتْ فى فعله الحسنات
وتواصلتْ نعماؤه عندى فلى ... منه هباتٌ خلفهنّ هبـات

وليس هذا الشعر مما يرفعه حتى إلى أوساط الشعراء ، لأن قوته الشعورية تتضاءل ، وتكاد تختفى وراء فهمه النافذ[٢] .

وعلى الجملة ، فإن هذا الرأى الأخير لا يغض إطلاقا من قيمة ماذهب إليه ابن طباطبا فيما يتصل بمفهوم الوحدة العضوية ، واتصاله بألوان من الصلات بمفهومها فى هذا العصر .

٤ ــ مع الجرجانى :

وجدير بالذكر فى هذه المناسبة أنْ نؤكد أنّ القاضى الجرجانى كان ينظر للقصيدة على أنها عمل متكامل ، له بداية ونهاية ، فالشاعر الحاذق عنده عليه أن يجتهد فى

(١) I.A. Richards , Principles of Literary Criticism - London 1928 . P 188 - 189

(٢) ابن طباطبا : ناقد أدبى عربى قديم : مقالة للمرحوم الدكتور احمد احمد بدوى : مجلة العربى الكويتية : العدد ٧٧ : ابريل ١٩٦٥ م .

تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدهما الخاتمة ، فإنها المواقف التى تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم إلى الإصغاء ، ولم تكن الأوائل تخصّها بفضل مراعاة ، وقد احتذى البحترى على مثالهم إلا فى الاستهلال ، فإنه عنى به ، فاتفقت له فيه محاسن ، أما أبو تمام والمتنبى فقد ذهبا فى التخلّص كلَ مذهب ، واهتمّا به كلّ اهتمام ، واتفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد[1] .

٥ ـ مع الحاتمىّ :

يقول : [من حِكَمِ النَّسيب الذى يَفْتتحُ به الشاعرُ كلامَهُ أن يكونَ مَمْزُوجًا بما بعده من مدح وذمّ ، متَّصِلًا به ، غيرَ منفصل عنه .

فإن القصيدةَ مَثَلُهاَ مَثَلُ خلْق الإنسان فى اتِّصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر ، وباينه فى صحّة التركيب ، غادر بالجسم عاهةً تتخوَّن محاسنه ، وتُعَفِّى معالمَ جماله .

ووجدتُ حُذّاق الشعراء ، وأرباب الصناعة من المحدثين ، يحترسون من مثل هذه الحال ، احتراسًا يَحْميهمْ من شوائب النقصان ، ويقفُ بهم على محجَّة الإحسان][2] .

ولعل هذا النصّ الذى ذكره صاحب العمدة ، وصاحب زهر الآداب للحاتمى أقرب النصوص التراثية لمفهوم الوحدة العضوية بمعناها المعاصر ، فالقصيدة قيمة أدبية حيّة ، لا سبيل إلى الفصل بين أجزائها ، فمثلها مثل الإنسان فى اتصال أعضائه ، ولا يكون الإنسان سويًا ، مستقيم الخلقة ، إلا إذا كان كل عضو من أعضاء جسمه قد وجد فى مكانه الذى خلقه عليه الله ، وأى تغيير فى أماكن الأعضاء الجسدية يحدث المسخ والتشويه لمنظر الإنسان ، وحقيقة بنيانه ، وتصوّر الذراع الأيمن ، وقد ركّب مكان الذراع الأيسر ، وكذلك الساق اليمنى ، وقد ركبت مكان الساق اليسرى ، وهكذا ، أى مسخ وأى تشويه يحدث للانسان فى هذا التركيب ؟

وكذلك القصيدة التى تولد ولادة طبيعية ، وتنمو نموًا طبيعيًا ، وتتدرج حسب الإحساساتِ والخواطر التى تشتمل عليها من بدايتها إلى نهايتها ، تكون عملا فنيا خلقه صاحبه فى أحسن تقويم .

ولعل من مقام المناسبة أن نقارن مفهوم الوحدة العضوية عند الحاتمىّ بمفهومها عند

---

(١) الوساطة : ٤٨

(٢) العمدة لابن رشيق : ج ٢ : ١١٧

قطب من أقطاب التجديد فى الشعر العربى ، وفارس من فرسان النقد المعاصر ، ألا وهو الأستاذ عباس محمود العقاد ، لنرى إلى أى مدى تكتسب نظرية عمود الشعر قيمتها الخالدة ، كما استوعبها وحدّد سماتها الناقد العربى الفذّ أبو علىّ احمد بن محمد ابن الحسن المرزوقى المتوفى سنة ٤٢١ هـ .

يقول الأستاذ العقاد :

فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعًا مبدّدا من أبيات متفرقة ، لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافى المتشابهة أكثر من أن تحصى ، فإذا اعتبرنا التشابه فى الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخلّ ذلك بالمعنى أو الموضوع ، وهو مالا يجوز .

ولتوفية البيان نقول : إن القصيدةَ ينبغى أن تكون عملا فنّياً تامًّا يكملُ فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللّحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيّرت النسبة ، أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها .

فالقصيدة الشعرية كالجسم الحىّ ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنىء عنه غيره فى موضعه ، إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكفّ ، أو القلب عن المعدة .

أو هى كالبيت المقسّم ، لكل حجرة منه مكانها ، وفائدتها ، وهندستها ، ولا قوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبدين ، فإنك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره فى تنسيق عقودهم وحليّهم ، ولا ينظمونه جزافا إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى ، وليس دون ذلك غاية فى الجهالة ، ودمامة الفطرة .

ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها ، فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدّج ، بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة ، لا يتميز لها عضو ، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة .

وكلما استغلّ الشىء فى مرتبة الخلْق ، صعب التمييز بين أجزائه ، فالجماد كلّ ذرّة منه شبيهة بأخواتها فى اللّون والتركيب ، صالحة لأن تحلّ فى أى مكان من البنية التى هى فيها ، فإذا ارتقيت إلى النبات ألفَيْت للورق شكلا خلاف شكل الجذوع ،

وللألياف وظيفة غير وظيفة النوّار ، وهكذا حتى يبلغ التباين أتمّه فى أشرف المخلوقات وأحسنها تركيبا وتقويما .

وهى سنّة تتمشّى فى أنواع المخلوقات ، ومصداقُ ذلك ما نشاهد من تقارب الأقوام المتأخّرة فى السحنة والملامح ، حتى لتكاد تشتبه وجوههم جميعا على الناظر ، وهى حقيقة فطنت إليها قبائل البدو بالبداهة ، ولمسها البحترى فى هجوه لمعشر ينعتهم بالهوان والضعة ، ويقول فيهم :

وبنو الهجين قبيلة منحوسةٌ حُصُّ اللِّحى ، متشابهو الأوزان(١)
لو يسمعون بأكلة أو شربة بِعُمَانَ أصبح جمعهمْ بعمان

وعلى نقيض ذلك الشعوب العريقة فى الحضارة ، تراها تتفاوتَ أقدارا وملامح ، وبدوات وأطوارا ، حتى ليوشك أن يكون من المستحيل اتفاق اثنين فى هندام الجسم وهيئته ، وفى مواهب الذهن ونزعته .

ونقترب مما نحن بصدده فنقول : إنك كلمّا شارفت فترة من فترات الاضمحلال فى الأدب ألفَيْتَ تشابها فى الأسلوب ، والموضوع ، والمشرب ، وتماثلا فى روح الشعر وصياغته ، فلا تستطيع مهما جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها، لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزء قائما بنفسه ، لا عضوا متصلا بأعضائها ، فيقولون : أفخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيدة ، وواسطة العقد ، كأنّ الأبيات فى القصيدة حبّات عقد ، تشترى كلّ منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبّات شيئا من جوهرها .

وهذا أدلّ دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقّطع النفَس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة ، فكأنما القريحة التى تنظم هذا النظم وبصات النور(٢) متقطعة ، لا كوكب صامد متصل الأشعة يريك كلّ جانب ، وينير لك كل شعبة وزاوية .

أو كأنما هى ميدان قتال ، فيه ألف عين ، وألف ذراع ، وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حيّة .

---

(١) حصّ : جمع أحصّ : وهو قليل شعر الرأس .

(٢) وبصات : لمعات وومضات .

ولقد كان خيرا من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد ، تسرى فيها حياة ، وإذا كان ذلك كذلك فلا عجب أن ترى القصيدة من هذه الطراز كالرمل المهيل ، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه فى قمته ، لا كالبناء المقسّم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه »[1] .

والحقيقة التى لا يتطرق إليها الشك أن الأستاذ العقاد قد فلسف فكرة الوحدة العضوية فى القصيدة فلسفة تشهد له بالفذاذة والتفرّد ، وسعة الاطلاع ، وعمق الفكر ، وبراعة المقارنة ، ولكن من أين بدأ ؟

هل بدأ من قاعدة النقد العربى أو من قاعدة النقد الغربى ، أو منهما معا ؟ لا يخالجنى شك فى أنه قد بدأ منهما معا ، لأنه العقاد الذى أنزل التراث العربىّ منزلته من التقدير والاعتبار ، واستطاع أن يستخرج كثيرا من دفائنه وأسراره الرائعة ، بما أوتى من حصافة العقل ، وقوة الاقتدار على الغوْص وراء المعانى والأفكار .

وليس من المعقول ألا يكون العقاد قد وقف على ظاهرة نموّ العمل الشعرىّ فى جوانبه النفسية عند ابن قتيبة .

ولا أن يكون قد لاحظ بناء الشعر عند ابن سلّام وابن طباطبا ، وكون القصيدة كلّا متجانسا ، يتمّ فيه التلاؤم وحسن الجوار بين الشكل والمضمون ، وكون الشعر يرتبط بالإحساس ارتباطا فنيا فى غاية القوّة والاتقان . ولا أن يكون قد استوعب نصّ الحاتمىّ الذى يمثّل خلق القصيدة بخلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى أصحّة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه ، وتعفّى معالم جماله .

وفى الوقت نفسه بدأ العقاد من قاعدة النقد الغربى التى تنظر للعمل الشعرى أو للقصيدة على أنها خليّة حيّة ، يقوم كل عنصر من عناصر الخلية بدوره المرسوم الذى يتعاون مع سائر العناصر فى بعث الحركة والحياة فيها .

« والقصيدة تتمتع بشخصية متكاملة ، متماسكة حيّة ، بحيث يصبح لديناميكية القصيدة ، أو ديناميكية هذه الشخصية وزن فى وضع القوانين العامة المرنة التى تتمثل فى طبيعة هذه الشخصية .

---

(١) فصول من النقد عند العقاد : تقديم محمد خليفة التونسىّ : مكتبة الخانجى بمصر والمثنى ببغداد ٧٩ — ٨١ ج ١ : شوقى فى الميزان .

وهذا هو فى الغالب الاتجاه السائد الآن فى اعتبار القصيدة من الشعر ، بل فى اعتبار كل عمل فنىّ ، وربما كان هذا استقرارا لمبدأ « Unity in varity » القديم فالقصيدة من الشعر وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة ، وهى متماسكة ، ومتوازنة من حيث الشكل والمحتوى ،.بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى ، على نحو لا يمكن معه تصوّر كل منهما على حده »[1] .

كان العقاد على وعى من ذلك كله ، على وعى بابن سلّام ، والآمدى ، والجرجانى ، وابن طباطبا ، والحاتمى ، والمرزوقى وعلى وعى « بهازلت » و « هاردى » و « ريتشاردز » و « استوفر » ومن ثمّ فأنت تراه فى نقده مزيجا من هؤلاء واولئك ، والنصّ الذى يقرّر فيه مصطلح الوحدة العضوية ، وضرورته فى الشعر تلمس من خلاله هذا المزيج بين النقد العربى والنقد الغربى بطريقة واضحة ، لا تحتاج إلى تكلف فى الفهم ، ولا إلى معاناة فى التخريج والتأويل .

واقرأ إن شئت حديثه عن ابن الرومى ، فسوف تدرك جيدا أن نصّ العقاد عن الوحدة العضوية نصّ عربى ، وفى الوقت نفسه : نصّ غربى :

فهو يذهب فى حديثه عن ابن الرومى إلى أن قصائده تتميز بعلامات بارزة ، هى طول نَفَسه ، وشدة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج من سنّة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمّها سمط واحد ، قلّ أن يطرد فيه المعنى إلى عدّة أبيات ، وقلّ أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصى على التقديم والتأخير ، والتبديل والتحوير .

لقد خالف ابن الرومى هذه السنة ، وجعل القصيدة كُلًّا واحدًا لا يتمّ إلا بتمام المعنى الذى أراده على النحو الذى نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهى حتى ينتهى مؤدّاها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر فى سبيل ذلك اللفظ والفصاحة .

ولا ريب أنّ هذا الاستقصاء كان سببا من أسباب الإطالة ، ولكنّه لم يكن كلّ السبب ، لأنّ ابن الرومى كان يطيل القصائد حفاوة بالممدوحين ، وإكبارا لشأنهم ، وإظهارا لعنايته بإرضائهم .

وكان يرى فرضا عليه للممدوح أن يستعصب ، ولا يستسهل ، فإذا طرق القوافى

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى · دكتور عز الدين إسماعيل : ط ١ ـــ ١٩٥٥ م دار الفكر العربى ص : ٣٦٤

السهلة اعتذر من تقصيره ، كما قال لعبيد الله بن عبد الله من قصيدة تيّفت على سبعين ومائتى بيت :

كلّ مدْح فى غيركمْ فمتاب ما أتيتُ عبادةُ الأوثانِ
هاكها : لا أقولُ ذاك امْتِلاً قوْلَ ذى تَخوّةٍ بها وامتنانِ
بيْنَ أثنائها مديحٌ نفيسٌ من لبوسِ الملوكِ والفرسانِ
ذو قوافٍ كأنها حلقُ الأصداغ فى البيض من خدود الغوانى
راق معنى ، ورقّ لفظاً فيحكى رائق الخمر فى رقيق الصِّحانِ
إنْ تكنْ سهلةَ القوافى فليستْ فى المعانى بسهلة الوجدانِ
فابتذلها فى يوم لهْوكَ واعلمْ أنها يعدُّ من ثياب الصِّيانِ
وابسطْ العذْرَ فى ارتخاص القوافى واتباعى سهولــــةَ الأوزانِ
أنت الجائى فيك من ما تراه ... باللذى فيك من فنون المعانى
أى وَزْنٍ وأىّ حرفٍ رَوِىٍّ لهمـــا بالمديح فيك يدانِ
ضاق عنْ مأثراتك الشعرُ إلّا فاعلاتٌ مفاعلٌ فاعلانِ
ليس مَدْحٌ يفى بمدحك إلّا صلوات المليك فى القرآنِ
لا ولا حمدٌ كفىءٍ نُعْماك إلّا حمد سبْعٍ من الكتاب مثانى

ثم يستطرد العقاد بعد نماذج رائعة من شعر ابن الرومى فى قصائده المطوّلة التى خرج بها عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمها سمط واحد .

إلى أن ابن الرومى كان يستريح لهذه الإطالة ، كما يستريح الجواد الكريم إلى سعة المضمار ، لأنها تشبع لذّة القدرة على النظم ، والتمكن من اللغة ، وتنفى ظنّة العجمة التى كانوا يعيّرونه بها ، ويتهمونه فى شعره من أجلها .

فلغبطة فى نفسه — لا لإرضاء الممدوح — كان يركب القوافى الصعبة ، ويتعمّد رياضة الحروف العصيّة ، فيذل له أعصاها ، حتى الثاء والخاء والذال والزاى والظاء والغين والهاء وغيرها من الحروف النادرة فى الروىّ ، الناقصة فى شعر أقدر الشعراء .

وكانت فيه غيرة القول ، ونخوة المنافسة ، وهمّة الوثوب إلى الغاية ، فكان هذا « الجواد الكريم » يأرن للسباق كلماً مرّت به خيل السباق ، فإذا سمع الكلام

الجيّد لم يبرح أن يعارضه بكلام من بحره وقافيته ومعناه ، ولم ينْس أن يجرّب قوّته إلى جانب كل قوة ، ويحرّك شاعريته إلى جانب كلّ شاعرية .

ففى ديوانه معارضات كثيرة للنابغة وأبى مسلم وأبى نواس ودعبل وغيرهم ممن تروى لهم الأبيات المستحسنة ، والحكم المأثورة(1) .

فقصائد ابن الرومى من منظور الأستاذ العقاد أعمال « شعرية متكاملة ، تتدفّق بها قريحته بلا صعوبة ولا مشقة ولا توقف عند كلمة يضعها رويّا أو قافية ، وما ذلك إلا لتمكنه من اللغة ، وسعة اطلاعه ، وغزارة محصلته ، ووفرة قاموسه الشعرى ، وتجىء قصائده الطويلة ، متسلسلة المعانى ، مترابطة الأفكار ، تنساب انسيابا طبيعيا ينمّ عن موهبة واقتدار على تنوع الأساليب .

فالنظم ملتحم الأجزاء ، ملتئم على تخيّر من لذيذ الوزن ، لا يتعثر فيه الطبع ، ولا يتحبّس اللسان ، كما يقول نقاد العرب فى مبادىء عمود الشعر ، واللفظ مشاكل للمعنى ، وهما مقتضيان للقافية ، حتى تجىء القصيدة عملا واحدا ، أو موضوعا واحدا له عنوان يصدق عليه ، وينبع منه .

وقد يوقعه الاستطراد ، أو الاستغراق فى المعنى — كما يقول الأستاذ العقاد — تارة فى إهمال اللفظ ، وتارة أخرى فى الأساليب النثرية التى لا ينفسح غيرها للإسهاب والاطناب والتفصيل والتفريع والمراجعة والاستدراك ، فينظم فى هذه الحالة ، وكأنه ينثر ، إلا أنه لا يخلو من الشاعرية ، ولا يسفّ إلى طبقة « المتن » المنظوم ، و « الألفيات » التى ليس فيها من الشعر إلا أنها موزونة مقفاة .

ومع ذلك لم يجعل اللفظ شغلا شاغلا فى صناعة ، ولم يحفل به إلّا لأداء المعنى الذى يريده ، فيخيل إليك وأنت تطّرد فى قراءته أنه يرتجل القصائد ارتجالا ، ويفيض بها فيضا لمطاوعة لفظه ، وغزارة مدده ، فهو يجيد فى تركيب أبياته ، وإحكام قوافيه ، ولكنه لا ينتزع الإجادة بالجهد والترويض ، وما عليه إلا أن يعنى ما يقول ، فيقول ما يعنى بغير إخلال ولا التواء ، وما عليه إلا أن يرسم ، فيجى البناء على ما رسم ، وتقوم الأركان على مادعم .

إن كلمات ابن الرومى تقبل إلى مواضعها ، وكأنها تعلم أن الفضل فى مقامها للشاعر ، لا لها ، وأن الدالة فى اختيارها له لا عليه ، ومن ثمّ لم يشغل باللفظ ، ولم يبد على معناه أثر الجهد فيه .

---

(1) ابن الرومى : حياته من شعره : ط ٦ : (١٣٩٠ هـ — ١٩٧٠ م) المكتبة التجارية الكبرى : ص ٢٧٢ ومابعدها

وبهذا سلم من لعب الجناس اللفظى ، والمحسنات المموّهة ، مع أنه نشأ فى العصر الذى نشأت فيه هذه المحسنات .

وعجيب هذا من ابن الرومى ، وهو المتطيّر الذى كان يلقى باله إلى أقلّ تجانس فى الكلمات ، وأضعف تشابه فى الحروف ، ليستخرج منه النذر والبشائر ، ويعلّق عليه القنوط والأمل ، ولكنه عجيب فى الظاهر دون الحقيقة ، لأنه إنما كان يبالى بالكلمات حين كان يأخذها مأخذ المتطيّرين ، وهى حينئذٍ لها عنده معنى ، ومن ورائها نبأ ، وفيها شعور ، فليست هى خواء ، ولا تمويها ، ولا بهرجا زائفا كبهرج العابثين والمزوّقين ، إنما كان يجانس لمعنى يراه هو ، ويراه من يتطيّر مثله ، ولا يجانس لتزويق فارغ ، ولهو سخيف ، فإذا لم يكنْ متطيّرا فلا جناس ولا اكتراث باللفظ إلا لما فيه من معنى ظاهر مستقيم ، وماله من فصاحة ونضارة ، أو يتفق له جناس اللفظ ، كما كان يتفق للشاعر الجاهلىّ ، والشاعر المخضرم ، قبل عهد التنميق والصناعة[1] .

ويسوق الأستاذ العقاد أمثلة متنوّعة على أنَ ابن الرومى لم يكن يقصد إلى البديع قصدا ، كما كان يقصد إليه شعراء التصنيع ، وعلى رأسهم مسلم بن الوليد وأبو تمام ، وإنما كان ابن الرومى يلهو ويمزح ويهزل عن طريق بعض المحسنات التى تدل على أنه ليس شاعرا فقط ، وإنما هو شاعر ناقد ، ينقد شعره ، وينقد شعر غيره ، فى الوقت الذى ترى فيه أثر عمود الشعر يكسو شعره برواء فاتن من الطبع والسليقة ، وسلامة الألفاظ ، وغزارة المعانى .

من هذه النماذج قول ابن الرومى :

لو تلفّفْتُ فى كساء الكسائى وتَلَبَّسْتُ فَرْوَةَ الفـــــرَّاءِ
وتخلّـلْتُ بالخليـل وأضحـــى سيبوية لديْكَ رهـنَ سبـاء
وتكوَّنتُ من سواد أبى الأسْوَدِ شخصاً يُكْنى أبا السوْداء
لأبى الله أنْ يعدّك أهل العلـــــــــم إلّا من جملة الأغبيـاء

فالذى يقرؤ هذا الشعر لا يخطر له البتة أن ابن الرومى يزوّق ، ويزخرف ، ولا يشك لحظة فى أنه يعبث ويهزل ، وأنه لا يحاول أن يبيع الناس بهْرجا بثمن ذهب ، وعرضا بثمن جوهر .

---

(١) المرجع السابق : ٢٧٩

ثم يذهب الأستاذ العقاد إلى أن ابن الرومى لم يكن على سذاجة الجاهليين والمخضرمين فى صوغ الشعر ، وفهم فنون البلاغة ، فإن هؤلاء كانوا يأتون بالقول البليغ ، ولا يعرفون علّته ، وكانوا يطربون للشعر ، ولا يتوخون مذاهب نقده ، ونحن وإن كنا نخالف الأستاذ العقاد فى هذا الرأى إلا أننا نرى ما ارتآه من أن الشعراء العباسيين كانوا على وعى بالعلل والأسباب أكثر من الشعراء الجاهليين ، وأنهم اصطلحوا فى البلاغة على الحدود والأسماء ، وخرجوا من حالة « العفو » إلى حالة « الوعى » .

وابن الرومى أولى ألا يكون على تلك السذاجة الجاهلية أو المخضرمة ، وألا يسهو عن محاسن كلامه وعيوبه ، وهو الذى لم يَسْهُ قط عن شىء فيه ، ولم يكن له من هم إلّا أن يحصى خطوات ذهنه ، وخلجات فؤاده ، فهو شاعر ناقد وبليغ ، له مذهب فى البلاغة ، ورأى فى المعانى ، وحجة فى الاختيار .

قيل إنه سمع هذه الأبيات :

أيَها الظبْىُ المليحُ القدِّ مَجْـــدُولٌ مُهَفْهَـــفْ[1]
أنا من ميلك فى أمشيك مرعـــوبٌ مخـــوَّفْ
لا تميلنَّ فإنى ... خائـــفٌ أنْ تتـــقصّفْ

فقال ابن الرومى : كان ينبغى أن يقول : لو عقد لا نعقد من لينه ، فضلا عن أن يميل ، وهو سليم من التقصّف ، ثم أسرع إلى معارضة القائل بهذين البيتين :

أيها القائـــــــل إنى خائـــف أن تتـــقصّف
ليس هذا الـــوصف إلّا وصف مصلـــوب مجفـــف

(١) عن أبى العباسى احمد بن يحيى النحوى قال : مما يعاب على قيس بن الخطيم قوله [كأنها عودُ بانة قصفُ] لأن المرأة إنما تشبه بالعود المتثنى لا بالمتقصّف ، قال المرزبانى : فأخذه ابن أبى فنن ، فقال فى وَصِيف الخادم الصغير :

أيها الظبـــى المليـــح القـــد مجدول مهفهـــــــف

فحدثنى المظفر بن يحيى قال : قال ابن الرومى فى بيت ابن أبى فنن هذا : إنما أراد أنه يميل من لينه ونَعْمة أعصائه ، فأسرف حتى أخطأ ، وذلك أنه جعل اللين المفرط يتقصّف ... الخ .

انظر الموشح للمرزبانى ٣٤٧

كذلك لا يفهم من سهولة شعر ابن الرومى ، وتدفقه ، وأخذ بعضه بأطراف بعض أنه كان قليل التهذيب له ، والرجعة إليه ، فربما فرغ من القصيدة ، وأفضى بها إلى ممدوحه ، ثم عاد إلى تنقيحها ، والزيادة عليها ، وردّها مرة أخرى ، كما فعل فى قصيدة عبيْد الله بن عبد الله :

قصيــدةٌ كرهــا مثقّفُهــا عليكَ انْ ثقِّفتْ على مهل
أعجلها الوقتُ عن رياضتها فأقبلت ريِّضا على عجلِ
لم أحتشمْ كرها عليك ولا سدى فيها مواضع الخلل
لأننى عالم بأنك لا تعتبـــــــــ فيما أصلحت من عمل
وليس مثلى نيام عن خلل فى مدح ممدوحه ولا زلل(1)

أما لفظه فلفظ عالم بالنحو ، مطلع على شواهد العربية ، ولاسيما فى القرآن ، ومن هنا لم يذكر كلمة « أشياء » إلا ممنوعة من الصرف ، وأما شعره بوجه عام فأنت تجده فى استواء واحد ، وروح واحدة ، من شبابه إلى شيخوخته ، وليس يدل ذلك إلا على تمكنه من الشاعرية ، وتمكن الشاعرية منه ، حتى كان هذا الاستواء فى أسلوبه الشعرى .

فهذه قطعة نظمها فى نحو الثلاثين من عمره ، لأنها نظمت فى نكبة « المؤيد » :

إنّ شؤما حلَّتْ به عقدة المُلـــــــ ـكِ الشؤم تزولُ منه الجبالُ
ليس بدْعًا من الحوادثِ أن يُعْزَ لَ والٍ وتخفـــــق الآمال
إنما البْدعُ أنْ تزول أمورٌ لم يكنْ يهتدى إليها الزوال
كالذى حاقَ بالمؤيّد منكمْ بعدمـــا نوّطتْ به الآمال
ذاك شؤمٌ لو جاور البحْرَ يو مَيْنِ لأمسى وليس فيه بلال

فقابل بينها وبين القطعة التالية التى نظمها وهو فى الخامسة والخمسين من عمره :

كبرتُ وفى خمس وخمسينَ مكبرُ وشبْتُ فألحاظ المها عنك نُفَّرُ
إذا ما رأتك البيضُ صدّتْ وربما غدوْتَ وطرفُ البيض نحوك أصورُ
وما ظلمتك الغانياتُ بصدّها وإنْ كان من أحكامها ما يجوّر

(1) ابن الرومى : ٢٨٠

أعِرْ طرْفك المرآة وانظرْ فإنْ نبا بعيْنَيْكَ عنك الشيْبُ فالبيضُ أعذر
إذا شنِئتْ عينُ الفتى وجه نفسه فعينُ سواه بالشناءة أجدر

فأنظر حين تقرن هذه الأبيات بعضها ببعض ، هل ترى بينها من تفاوت فى الصناعة ، أو اختلاف فى روح الشعر ، ونسج الكلام ، وطريقة التركيب ، وتناول المفردات ؟

فهى وغيرها من قصائده التى نظمت من العشرين إلى الستين طبقة واحدة من هذه الناحية ، لا تستطيع أن تتحقق فيها مزية سنّ على سنّ ، ولا فترة على فترة ، وتعليل ذلك صعب فى الشعراء المطبوعين غير ابن الرومى ، أما هو فلا صعوبة فى تعليل هذا الاستواء فى تركيبه ، والتشابه فى روحه ، ونسجه ، لأنه ينسج من غزل واحد ، وبضاعة واحدة ، وهى الشعور الجديد ، أو شعور الطفولة الفنية التى لازمته فى حياته من المبدأ إلى النهاية ، فلم يتغير فيه إلا القليل بعدما درس نصيبه من اللغة والعلم ، واستوفى مادته من الفن والصياغة وكأنه الشجرة التى نضجت مبكرة ، وبلغت تمامها ، واستوت فى تربتها فثمرتها اليوم كثمرتها بعد سنوات عشر ، أو بعد عشرين أو ثلاثين ، ولا عيب فى ذلك إلا أن تكون الثمرة بسْرًا لا خير فيه ، أما إذا كانت ثمرة جنيّة كأطيب الثمر فى النضرة والحلاوة ، فالتبكير إذن أصلح من التأخير ، والبقاء على طبقة واحدة أحبّ وأكمل من التغيير .

فالكلمة الأولى والأخيرة فى هذا العبقرىّ النادر أنه كان شاعرا فى جميع حياته ، حيّا فى جميع شعره ، وأن الشعر كان لأناس غيره كساء عيد ، وحلّة موسم ، ولكنه كان كساء له كل يوم وساعة ، بل كان له جسما لا تكون بغيره حياة[1] .

فهل ترى من خلال هذا العرض أن ابن الرومى قد خرج عن عمود الشعر ؟ أو أنه كان من هؤلاء الشعراء الذين يلتزمون طريقة العرب الأقدمين فى التعبير ، ولم يكن من هؤلاء الذين يعنّون أنفسهم بالإغراق فى البديع ، والخروج على قوالب اللغة ، والتمرّد على الخليل بن احمد فى العروض والقوافى ، أو فى قواعد الإعراب والبناء ... ؟

ثم ما نصيب شعره من الوحدة العضوية التى حدّد سماتها وخصائصها الأستاذ العقاد ، كما سبق أن قلنا من قاعدة النقد العربى ، وقاعدة النقد الغربى فى لقاء فكرىّ مشترك ؟

---

(١) ابن الرومى : ٢٨٤

لقد رأينا من خلال منظور الأستاذ العقاد شعر ابن الرومى أنّ قصائده موضوعات ، لكل موضوع عنوان ، وأنه كان يتناول فكرة بجميع جزئياتها فى براعة واقتدار ، وأن هذه الجزئيات تجىء متسلسلة متسقة فى خيط فكرىّ من النظام ، حتى يأتى على آخرها .

إذن هناك خيط فكرىّ عام يربط القصيدة من بديتها إلى نهايتها بلا دخيل ، ولا حشو ، ولا سفساف من الألفاظ والمعانى ، القصيدة عمل واحد ، والعمل الواحد قصيدة .

وهناك وحدة عامة بين الشعر والحياة ، أو بين الفن والحياة كلها ، من خلال شعر ابن الرومى ، وذلك حسبنا من مقصد جدير بالالتفات ، خليق أن يتقرر بيننا . قبل أن يشيع فى أذواقنا رأى السأم والأثرة وأذقة المتبّطلين ، كما يقول العقاد الذى أرضى فى دراسته لتلك الشخصية العربية الفذّة جانب التصوير ، كما أرضى جانب الوحدة والحياة .

ومن هذا المنطلق فأنا لا أوافق العالم الكبير الدكتور عز الدين إسماعيل فى أنه ليس المقصود بوحدة القصيدة أن تكون كالبيت ، أو كالكلمة — كما يقول المرزوقى فى المبدأ الخامس من مبادىء عمود الشعر وحقيقة هذا الرأى عند الدكتور عز الدين إسماعيل أنه لا ينكر أن هناك من نظر إلى القصيدة العربية من نقاد العرب ، من حيث هى كلّ ، فالقاضى الجرجانى يذهب إلى أن الشاعر الحاذق يجتهد فى تحسين الاستهلال ، والتخلّص ، وبعدهما الخاتمة ، إذ هى المواقف التى تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم إلى الاصغاء ، ولم تكن الأوائل تخصّها بفضل مراعاة ، وقد احتذى البحترى على مثالهم إلا فى الاستهلال ، فإنه عُنى به .

وهذا معناه أنّ الجرجانى كان ينظر إلى القصيدة من حيث هى أجزاء متماسكة لها بداية ونهاية ، وربما لا يذهب هذا الفهم إلى أبعد من ذلك ، وفى عمود الشعر يجد ثمة أخرى تدل على اعتبار القصيدة بما هى كلّ ، فالشعر الذى توافر فيه مبدأ التحام النظم والتئامه ، يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة ، تسالما لأجزائه وتقاربا .

وطبيعى أنه ليس المقصود بوحدة القصيدة أن تكون كالبيت ، أو كالكلمة ، لأن هذه الوحدة عملية داخلية فى بنية القصيدة ، مع تنوع العناصر وكثرتها وتشابكها ، فوحدة القصيدة إذن قائمة على وحدة البنية الفكرية لها ، لا على التحام أبياتها والتئامها فى النظم .

ويفيد الدكتور عز الدين اسماعيل هنا من تفريق « هربرت ريد » بين القصيدة الطويلة (العمل الشعرى الضخم) والقصيدة الصغيرة على أساس الغنائية والفكرة ، فالقصيدة القصيرة تتمثل فيها الغنائية ، أى العاطفة الواحدة المحدّدة ، أما القصيدة الطويلة فيلزمها إلى جانب العواطف المفردة المحدّدة الكثيرة الفكرة العامة التى تسيطر على الجميع وتوجهه ، فعلى أساس هذا التفريق يستطيع أن يتبين أن القصيدة العربية ــ كما صوّرها لنا ابن طباطبا ــ تمثل القصيدة القصيرة ، أو مع الدقة فإنها لا تمثل القصيدة القصيرة ولا الطويلة ، وإنما الذى يمثل القصيدة القصيرة منها البيت المفرد .

ففى هذا البيت تتمثل عادة العاطفة الواحدة المحدّدة المستقلة ، وحينما لا تتمثل فى القصيدة وحدة البيت تتمثل لنا هذه العاطفة فى بيتين أو بضعة أبيات على أقصى تقدير ، ولكنها تظل عاطفة واحدة محدّدة ، وبذلك تكون القصيدة الطويلة ــ وفى الشعر العربى قصائد كثيرة تجاوز أبياتها المائة ــ مجموعة حقا من العواطف ، ولكنها ينقصها الفكرة العامة الحيّة التى تسيطر عليها جميعها ، لتجعل منها بنية فكرية متماسكة ، أو لتجعل منها شخصية[1] .

إن وحدة البنية الفكرية للقصيدة ينتج عنها بشكل طبيعىّ أن تلتحم الأبيات وتلتئم فى النظم ، فالالتحام والالتئام مظهر من مظاهر وحدة البنية الفكرية للقصيدة .

والوحدة العضوية فى أصل نشأتها إنما ترجع إلى أرسطو الذى كان يرى أن المأساة يجب أن تكون حكاية كاملة ، لا مجموعة من الأحداث العارضة ، ولكى تكون الحكاية الكاملة جميلة ، يجب أن تكون من الطول بحيث تسمح بتقدير تنظيم الأجزاء ، أى تطوّر الحكاية من حادث يمكن فصله عن مقدماته ، واتخاذه نقطة ابتداء ، ثم نموّه خلال أدوار متوسطة حتى يبلغ الغاية .

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص ٣٦٦

ومن ناحية أخرى يجب ألا تفرط فى الطول ، فينسى البدء قبل بلوغ النهاية ، بل يجب أن تكون متوسطة الطول ، بحيث يمكن أن يدركها العقل جملة ، ويجب أيضا فى تسلسل الحوادث على هيئة مبدأ ووسط وغاية أن يقع تغيّر واضح فى الموقف[1] .

ومن المسلم به أن العرب اطلعوا على ما كتبه أرسطو ، وأفادوا منه فائدة محققة ، كما أن وحدة القصيدة العضوية فى الغرب متأثرة إلى مدى بعيد فى إدراكها وتطبيقها بنظرة أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية .

والوحدة العضوية فى القصيدة تتمثل فى : وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التى يثيرها هذا الموضوع ، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر[2] .

ومعنى ذلك أن القصيدة تكون عبارة عن موضوع واحد ، يثير مجموعة من المشاعر التى تنبع منه ، هذه المشاعر ترسم بالكلمات والصور التى تستمدّ طاقتها الفنية من الخيال النابض الخلاق ، وتتسلسل هذه المشاعر متتابعة فى القصيدة ، ونامية نموّا مطردا حتى تصل إلى نهاية القصيدة ، فالموضوع أو الفكرة العامة فى القصيدة هى المحور الذى تتصل به جميع المشاعر والإحساسات ، بحيث لا يبدو إحساس واحد غريبا غير متصل بهذا الموضوع أو بتلك الفكرة العامة .

من هنا تبدو القصيدة أو العمل الشعْرى بناءً يبدأ ، وينمو ، ويتطوّر ، بشكل طبيعى لا افتعال فيه ، ولا تصنّع .

« وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشاعر تفكيرا طويلا فى منهج قصيدته ، وفى الأثر الذى يريد أن يحدثه فى سامعيه ، وفى الأجزاء التى تندرج فى إحداث هذا الأثر ، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم فى الأفكار والصور التى يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها عن طريق التتابع المنطقى ، وتسلسل الأحداث ، أو الأفكار ، ووحدة الطابع .

---

(١) فن الشعر لأرسطوطاليس . ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوى : دار الثقافة ـــ بيروت ـــ ص ٢٢ ـــ ٢٣

(٢) النقد الأدبى الحديث : للدكتور محمد غنيمى هلال ـــ بيروت ١٩٧٣ م ص ٣٩٤

والوقوف على المنهج على هذا النحو ـــ قبل البدء فى النظم ـــ يساعد على الأفكار الجزئية والصور التى تساعد على توكيد الأثر المراد »[1] .

ويصف الشاعر الانجليزى « سبندر » أن بعض الشعراء يدركون منهجهم جملة وفى وضوح ، على حين يحاول الآخرون محاولات عدّة رسم هذا المنهج وإتمامه ، حتى يصلوا إلى نتيجة يرضونها ، وكلا الفريقين يضع أفكاره فى شكل ساذج أولا ، ثم يرتبها قبل أن ينظم[2] .

وسبق أن رأينا ابن طباطبا الناقد العربى يوضح منهجه فى عمل القصيدة بطريقة ساذجة أيضا ، تتمثل فى انه يعدّ المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، ثم يعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه ...... إلى آخر ما جاء فى منهجه الذى أشرنا إليه ، وعلقنا عليه من قبل[3] ولابد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة ، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ، ووحدة الفكر فيه ، ووحدة المشاعر التى تنبعث منه ، أى أنها صلة تقتضى بها طبيعة الموضوع ، ووحدة الأثر الناتج عنه[4] .

فالقول بأن القصيدة الجاهلية ليست بها وحدة عضوية فى شكل ما من الأشكال قول يقبل المناقشة[5] ، والقول بأن القصيدة العربية القديمة حتى مطلع عصر النهضة خالية تماما من الوحدة العضوية قول يقبل المناقشة أيضا .

ويبدو أن طول القصيدة العربية الذى تجاوز أحيانا المائتى بيت كان يلتوى بالشاعر العربى فى بعض أجزائها ، فتتداخل الأفكار حينا ، وتتكرر حينا ، كان سببا من الأسباب التى حدت ببعض النقاد المعاصرين إلى القول بلهلة القصيدة ، وتمزق أجزائها ، وعدم انضوائها تحت موضوع واحد ، أو فكرة واحدة .

وقد يكون تعدد الأغراض أيضا فى العمل الشعرى الواحد كالوقوف على الدمن والآثار والغزل والوصف والمديح قد أكد فكرة التمزق والبعد عن الوحدة فى أذهان الكثيرين .

ولكن بشيء من الرويّة ، وإعمال الفكر ، والنفاذ إلى أعمال هؤلاء الشعراء القدامى ، والكشف عن دخائل نفوسهم فى عمل الشعر نجد أن القصيدة لابّد أن

---

(١) السابق : نفس الصفحة (٢) السابق : ٣٩٥ هامش (٣) عيار الشعر : ١٩
(٤) النقد الأدبى الحديث : ٣٩٥ (٥) السابق : نفس الصفحة

يحركها انفعال بموضوع واحد ، أو فكرة عامة واحدة ، ترجع إليها الأغراض الأخرى من حيث الاثارة وإذكاء نشاط الشاعر ، واستلفات نظر الممدوح ، وما إلى ذلك من الأسباب التى أثارها ابن قتيبة .

والحق ـــ كما يقول الناقد الكبير الدكتور عبد القادر القط أن القصيدة العربية القديمة ـــ إذا تحقق لها الصدق الفنى ، والموهبة القادرة ـــ لم تكن على هذا النحو من التفكك الذى رماها به هؤلاء النقاد والشعراء .

وليس من المعقول أن يكون شعر أمة متحضرّة مجرد أبيات متنافرة لا يربط بينها إلا قافية مشتركة ، وبعض صلات يسيرة من معنى أو شعور ، ولعلّ الذى ساق النقاد المحدثين إلى هذه النظرة الظالمة ما رأوه فى القصيدة القديمة الطويلة من تعدّد الأغراض ، ومن انعدام الروابط اللفظية بين أبياتها .

على أن ما يسمّيه الدارسون « تعدّد أغراض » فى القصيدة القديمة كان نابعا من اختلاط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية ، ومن امتزاج شخصية الشاعر بحياة قبيلته ، فكان فى تعبيره عن إحساس النقد فى مطالع القصيدة الطللية المعروفة يصوّر إحساس قبيلته كلها بهذا النقد الذى ضربته طبيعة الحياة البدوية على كل عربى .

وكان فى تغنيه بمآثر القبيلة وأيامها يؤكد ذاته بانتمائه إلى منبع تلك المآثر ، وأصحاب تلك الأيام .

حقا لقد أصبحت تلك المطالع مع مرور الأيام مطالع تقليدية فقدت وظيفتها النفسية الأولى ، ففقدت بذلك وضعها الفنىّ فى القصيدة ، وقلّت صلتها بالأغراض الأخرى .

لكننا فى معرض دراسة الوحدة والتفكك ينبغى أن ننظر إلى ما بين الأبيات من صلة أو انقطاع داخل كل قسم من أقسام القصيدة ، وإن بدا فى ذاته مستقلا عن سائر الأقسام .

ولا يزعم دارس ان الأبيات كانت على هذا القدر من التماسك الذى نراه بين أبيات القصيدة الحديثة ، ولا أنّ بينها من الصلة اللفظية أو المعنوية الواضحة ما نجده فى الشعر الحديث ، وما درج النقاد على تسميته « الوحدة العضوية » .

لكن من يتأمل نظام القصيدة القديمة يجد بينها من الصلات المعنوية والنفسية مالا يخفى على الدارس المتمهّل ، وبدون تلك الصلات يصبح هذا الشعر ضربا من اللغو والعبث .

على أن هناك من القصائد القصار والمتطوعات فى الشعر القديم ما تتحقق فيه وحدة شعورية ظاهرة ، وترابط قوىّ بين الأبيات ، وبخاصة فى شعر العذريين ، وكثير من الشعراء المقلّين[1] .

ولا شك أن هذا رأى له وجاهته وقيمته العلمية فى النظر إلى طبيعة القصيدة القديمة الفنية ، وظروف نشأتها وتاريخها ، جاء نتيجة إمعان فى الدراسة ، وروية فى الحكم على الأعمال الأدبية ، والقارىء المتمهل ، أو الناقد الدارس يستطيع أن يجد من العلل والأسباب ما يصل به بين الأغراض التى يبدو أنها متعددة فى القصيدة الواحدة ، فليس هناك تنافر قط بين الوقوف على الأطلال والتشبيب بنسائها ، وليس هناك شذوذ قط ، أو غربة فنية بين وصف الناقة والطريق ، وبين الثناء على الممدوح ، لأن الناقة أداة الرحلة إليه ، وهى أداة ضرورية قد تستغرق أياما متوالية يتحمل فيها الشاعر وناقته من الأين والكلال ما يثير المشاعر ، ويبعث على الشعر . وللدكتور محمد النويهى رأى فى مجال هذه الوحدة ، يحسن أن نؤكد به وجهة نظرنا التى آمنا بها عن اقتناع وبصيرة مجرّدين من الهوى ، لما له من التميز والاعتبار والصدق .

فهو يذهب إلى أن دراستنا للأدب الغربى قد اكسبتنا فهما جديدا بما ينبغى لكل قصيدة من وحدة فنية ، تقوم على تنمية الشاعر تنمية عضوية لأقسامها المتعددة ، أحدها من الآخر .

إذ ليس معنى هذه الوحدة — كما اعتقد بعض من تناولوا هذه المسألة — أن تحتوى القصيدة على موضوع واحد ، لأنه ما من قصيدة ذات طول تستطيع أن تنحصر فى موضوع واحد ، لا فى الأدب العربى ، ولا فى الأدب الغربى ، إنما يتحقق ذلك فى القصيدة ذات العدد القليل من الأبيات ، قل من العشرة إلى العشرين أو زهاء ذلك .

لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام فى العاطفة المسيطرة ، وفى الاتجاه المركزى نحو حقائق الكون ، وتجارب الحياة ، والشاعر يحقق هذه الوحدة فى بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيبا يقوم على النموّ المطرد ، بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءا عضويا مقنعا ، ويقود إلى لاحقه بتلك الطريقة ، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة فى توضيح عاطفتها المسيطرة ، واتجاهها المركزى .

---

(١) الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر : ١٩٧٨ م مكتبة الشباب بالمنيرة : ص ٣٦٨ — ٣٦٩

حتى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدريج دخولا فى عاطفتها ، وبصرا باتجاهها ، فتركت علينا فى النهاية أثرا فنيا موحدا متكاملا لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشاعر عن اتجاهه الذى كان يقصد إليه .

حقا إنّ هذا النموّ المطرد يحمل الشاعر على أن يعدّد من صوره التى يستخدمها لتجلية عاطفته واتجاهه ، وربما يقوده إلى موقف « مختلف » بعض الشىء عن الموقف الذى بدأ به ، لكنّ هذه الصور على تعدّدها ينبغى أن تكون متآلفة متعاونة على أداء هدفها الجوهرى ، وهذا الاختلاف ينبغى ألا يصل إلى درجة التناقض والتنافى ، أو الانقلاب التام فى الاتجاه .

بل ينبغى أن يقنعنا بأنه قد تطوّر تطوّرا حتميا من إنعام الشاعر نظره فى تجربته واستكماله لجوانب فيها لم يكن قد انتبه لها أول ما بدأ يعالج التجربة ، هذا التطور فى النظرة والموقف هو إذن شىء طبيعى نقبله ، بل هو شىء ضرورى ننتظره من كل قصيدة طويلة ، وإلا لم يكن لطولها داع ولا مبرّر ، وكان الأفضل لها أن تكون أقصر ، لأن سائرها لا يكون إلا إطنابا لا فائدة فيه ، أو حشوا يهبط بقيمتها .

وأخيرا يدعو الدكتور النويهى إلى أن نفكر فى هذا المفهوم للوحدة الفنية ، أو وحدة الأثر الجمالى الذى تتركه القصيدة على قارئها ، وما يقوم به هذا المفهوم من وحدة عضوية ، أى انسجام الأجزاء التى ركّب منها الشاعر بناءه العام للقصيدة ، ونموّ هذا الأجزاء ، وتطور بعضها من بعض ، بحيث تكون جميعها بنية موحدّة متكاملة .

هذا المفهوم لا يتحقق للشاعر إلا إذا توفر له شرطان :

أحدهما : وحدة الباعث أو الدافع الذى دفعه إلى نظم قصيدته ، وثانيهما : وحدة الغاية أو الهدف الذى يهدف إليه من نظمها ، أما إذا تعدّدت البواعث ، أو سمح لها بالتعدد ، أو شتّت مجهوده فى محاولة تحقيق غايات مختلفة ، فإن قصيدته تنهدم وحدتها العضوية ، وتنهدم تبعا لذلك وحدتها الفنية[1] .

وفى تعليقنا على هذا الرأى نرى أنه ما من قصيدة قديمة فى العصر الجاهلىّ والأموىّ والعباسى إلا وتخضع لدافع واحد ، وتنحو نحو غاية واحدة ، وخذ معلقة من المعلقات ، أو مطوّلة لحسان ، أو بشار ، أو أبى تمام ، أو المتنبى ، فسوف تجد

(١) الشعر الجاهلى : منهج فى دراسته وتقويمه : ج ٢ : الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة ٤٣٥ ــ ٤٣٧

هدفها واحدا ، والباعث إليها واحدا ، غير أن الشاعر يسلك إلى هدفه منهجا يتفق معه ، ومع عصره الذى شاعت فيه تقاليد فنية من طراز خاص ، هذا المنهج الذى تتعدد فيه أغراض ثانوية بجوار الغرض الأصلى ، نجد أن هذه الأغراض الثانوية تؤدى خدمة نفسية جليلة لما يهدف إليه الشاعر من قصيدته .

ومما لا مراء فيه أن ذلك كله يكون على حساب النمّو المتدرج من بداية القصيدة حتى نهايتها .

وعلى الجملة ، فقد كانت للقصيدة القديمة فلسفة معينة قامت عليها ، ولم يكن وجودها خبط عشواء ، وإنما كان الشاعر يقصد إليها ، ويعدّها ، وأحيانا يعود إليها بالصقل والتنقيح والتهذيب ، وكان فى داخله غرض واحد أصيل يثيره ويدفعه إلى قول الشعر ، وعندما يثار ، ويشتد انفعاله ، تتفرع عن هذا الغرض أغراض أخرى ثانوية تتصل بالغرض الأصلى ، نظرا لما تشتمل عليه نفسه من عادات وتقاليد موروثة لها سلطان كبير عليه ، هذه الأغراض الثانوية ، مع ميله الشديد إلى الإفراط فى تطويل القصيدة الذى كان يعد مظهرا من مظاهر العبقرية والاقتدار ، قد أدت بالقصيدة فى أحايين كثيرة إلى تكرار بعض المضامين ، وتداخل بعضها ، مما يخل بفكرة البناء ، أو نمو الأفكار وتداعيها نحو النهاية ، وبقى للقصيدة مع ذلك ، مهما بلغ طولها وحدة نفسية أو معنوية تضم غرضها الأصلى ، وما يتصل به من أغراض ثانوية .

هذا من ناحية الشعر ، وبقيت ناحية النقد ، فمما لا شك فيه أن نقاد العرب قد وضعوا أيديهم على ما ينبغى أن يتوفر للقصيدة من الوحدة التى تجمع بين الفكرة العامة أو الموضوع ، وما يتصل به من إحساسات تتوزع على سائر أبيات القصيدة ، وقد يكمن الإحساس الواحد فى بيت واحد ، أو فى بيتين ، أو فى مقطوعة كاملة ، تجىء مرتبطة غاية الارتباط ، تحفل بأنيق من التسلسل ، ويتم لها غاية الترابط المعنوى ، ومن هنا — فى نظرى على الأقل — نشأت فكرة انفراد البيت الواحد فى قولهم : ما أشعر بيت قالته العرب فى الغزل مثلا ؟ ...

بدليل أنه ما من قصيدة طويلة ، تشتمل على بيت متميز أو أكثر إلا وتجدها تشتمل على مقطوعات من طراز ممتاز .

وإلا فما معنى خلود الأدب القديم ؟

هذا السؤال أجاب عليه الدكتور محمد النويهى بقوله : إن هذا الخلود له معنى واحد ، هو جدّته التى لا تبلى ، واستطاعته على مرّ العصور أن يقدّم لقراء كل عصر

ما يمتعهم ، ويطربهم ، وما يشجيهم ، ويغني تجربتهم العاطفية .

فليس الأدب القديم بخالد إلا فى مدى ما يستطيع أن يقدّم لنا نحن ، لا فيما قدّمه إلى أهل عصره الذين مضوْا وانقضوا ، أو كما قال : ت . س . إليوت ، فى مقالة من مقالاته النقدية ما معناه : إن الماضى لا يحيا إلا بمقدار حياته فينا نحن ، بل قد ادعى « إليوت » فى مقالة أخرى أن إدراك الحاضر للماضى يفوق فى عمقه وفى مداه إدراك الماضى نفسه .

إن الشعر القديم لا يقتصر على مخاطبة أهله ، فإن فيه ما يخاطبنا نحن أيضا ، حقا إننا لن نجيد الاستماع إلى خطابه ، إلّا إذا تملكنا ونمينا الحاسّة التاريخية التى تمكننا من الاستماع إليه بآذان أهله ، وتقبله بأذواقهم ، وهذا أمر يحتاج إلى مران طويل ، وقراءة متصلة .

ولكن ما إن ننجحْ فى هذه المحاولة ، حتى يحق لنا بعدها أن نستكشف فى تراثنا القديم ما يهمنا نحن ، وما يستجيب لحاجتنا الحيوية والفنية المعاصرة ، وما نجده انعكاسا لمشاكل وأمانى وانفعالات وأفكار لا تزال تعرض لنا فى حياتنا الواقعة .

وهكذا ينجح الفنّ فى غرضه الأصلى ، وهو عقد الوشيجة الإنسانية الجامعة بين أبناء البشرية جميعا ، على تعدد أزمانهم وبيئاتهم ، واختلاف ظروفهم ولغاتهم ولهجاتهم(١) .

وبعـــد

فلا بدّ من عودة إلى المرزوقى بعد هذه السياحة العلمية التى أُلجأنا المقام إلى الاستطراد معها ، حتى ننهى موضوعنا أو فكرتنا التى قلناها ونقولها حول عمود الشعر .

قلنا إن المرزوقى : ذهب إلى أن عيار التحام أجزاء النظم ، والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن : الطبع واللسان .

وإنما قال : « على تخيّر من لذيذ الوزن » لأن لذيذه يطربُ الطبع لايقاعه ، ويمازجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه ، واعتدال نظومه ، ولذلك قال حسّان :

تغنّ فى كلّ شعر أنْتَ قائلُهُ ... إنّ الغناءَ لهذا الشعر مضْمارُ(٢)

(١) قصية الشعر الحديد : معهد الدراسات العربية العالية : ١٩٦٤ ص ٦٦

(٢) مقدمة المرزوقى النقدية ص ١٠

وهناك المبدأ الأخير من مبادىء عمود الشعر ، وهو مبدأ متاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية ، حتى لا منافرة بينهما .

وهو من وجهة نظرى متداخل مع ما قبله ، وعياره عند المرزوقى طول الدُّربة ، ودوام المدارسة ، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض ، لا جفاء فى خلالها ولا نبوّ ، ولا زيادة فيها ولا قصور ، وكان اللفظ مقسوما على رتب المعانى ، قد جعل الأخصّ للأخصّ ، والاخسّ للأخسّ ، فهو البرىء من العيب .

وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به ، المنتظر ، يتشوّفها المعنى بحقه ، واللفظ بقسطه ، وإلا كانت قلقة فى مقرّها ، مجتلبة لمستغن عنها .

وهذه الخصال لها وسائط وأطراف ، فيها ظهر صدق الواصف ، وخلوّ الغالى ، واقتصاد المقتصد ، وقد اقتفاها وتتبعها اختيار الناقدين ، فمنهم من قال :

أحسن الشعر أصدقه .

لأنّ تجويد قائله فيه ، مع كونه فى إسار الصدق ، يدل على الاقتدار والحذق . ومنهم من اختار الغلوّ حتى قيل : أحسن الشعر أكذبه .

لأن قائله إذا أسقط عن نفسه تقابل الوصف والموصوف امتدّ فيما يأتيه إلى أعلى الرتبة ، وظهرت قوته فى الصياغة ، وتمهّره فى الصناعة ، واتسعت مخارجه وموالجه ، فتصرّف فى الوصف كيف شاء ، لأن العمل عنده الى المبالغة والتمثيل ، لا المصادقة والتحقيق ، وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له .

وبعضهم قال :

« أحسن الشعر أقصده » :

لأن على الشاعر أن يبالغ فيما يصير به القول شعرا فقط ، فما استوفى أقسام البراعة والتجويد أو جلّها ، من غير غلوّ فى القول ، ولا إحالة فى المعنى ، ولم يخرج الموصوف إلى أن لا يُؤْمَنَ لشىء من أوصافه ، لظهور السّرف فى آياته ، وشمول التزيد لأقواله ، كان بالإيثار والانتخاب أولى .

ويتبع هذا الاختلاف ميل بعضهم إلى المطبوع ، وبعضهم إلى المصنوع ، والفرق بينهما أن الدّواعى إذا قامت فى النفوس ، وحرّكت القرائح ، أعملت القلوب ، وإذا حاشت العقول بمكنون ودائعها ، وتظاهرت مكتسبات العلوم وضرورياتها ، نبعت المعانى ، ودرّت أخلافها ، وافتقرت خفيات الخواطر إلى جليّات الألفاظ .

فمتى رفض التكلّف والتعمّل ، وخلّى الطبع المهذّب بالرواية ، المدرّب فى الدراسة لاختياره ، فاسترسل غير محمول عليه ، ولا ممنوع مما يميل إليه ، أدّى من لطافة المعنى ، وحلاوة اللفظ ما يكون صفوا بلا كدر ، وعفوا بلا جهد ، وذلك هو ما يسمى المطبوع ، ومتى جعل زمام الاختيار بيد التعمّل والتكلف ، عاد الطبع مستخدَما ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها ، وتردِّدُه فى قبول ما يودّيه إليها ، مطالبة له بالإغراب ، فى الصنعة ، وتجاوز المألوف إلى البدعة ، فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته ، وذلك هو المصنوع[1] .

قلنا من قبل : لقد كان المرزوقى ممثلا لثقافة عصره وما قبل عصره ، وفى سوْقه لهذه الاتجاهات النقدية الثلاثة ما يؤكد لنا هذا الاتجاه ، ولكن ما رأيه هو من هذه الاتجاهات ؟ وهل نفهم من قوله فى الاتجاه الثانى : « وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له » أنه يميل إلى ما مال إليه قدامة بن جعفر ؟ وهل نفهم من قوله فى الاتجاه الأول ، إنه فى إسار الصدق ، يدل على الاقتدار والخلق » أنه يميل إلى الجرجانى والآمدى وابن طباطبا ؟

أو هو يميل إلى الثالث ، لأوصافه التى تشعر القارىء بجنوحه نحوه ؟ وأخيرا هل هو يميل إلى المطبوع ، أو إلى المصنوع ، أو إليهما معا ؟

نحن نرى من خلال النصوص التى سقناها للمرزوقى أن كل عنصر عنده له عيار وحدود يقبلها هذا المعيار .

فأما الحدود فمن الممكن أن تردّ إلى ما قاله قدامة فى الأغلب ، كما يقول الدكتور إحسان عباس ، وأما أنواع العيار فإنها تمثل ما جاء به الجرجانى حين تحدّث عن العناصر الأربعة اللازمة للشاعر ، وما قاله ابن طباطبا حول قبول « الفهم » .

والعبارات التى استخدمها المرزوقى هى : العقل الصحيح والفهم الثابت ، والطبع ، والرواية ، والاستعمال ، والذكاء وحسن التمييز ، والفطنة وحسن التقدير ، والذهن والفطنة ، وطول الدربة ودوام المدارسة .

والعقل والفهم والذكاء والفطنة والذهن تعبير عن حقيقة واحدة ، كما أن الاستعمال وطول الدربة شىء واحد ، فلم يبق إذن من معايير المرزوقى غير (الطبع ـــ والرواية ـــ والذكاء ـــ والدربة) .

---

(١) المقدمة : ١١ ـــ ١٢

وهى بعينها ما نادى به القاضى والجرجانى ، إلا أن الجرجانى افترض وجود هذه العناصر فى الشاعر ، أما المرزوقى فإنه يتحدث عن توفرها فى المتلقى أو المتذوق أو الناقد[1] .

من هنا ندرك أن المرزوقى دليل على عصره ، وأنه استطاع أن يهضم ثقافة هذا العصر ، وأن يتمثلها جيدا ، وأن يصوغها فى هيئة مقاييس نقدية ، فليس يقال إذن : إنه كان صورة من نقاد القرن الرابع ، وأنه لم يضف شيئا إلى هؤلاء ، لأنه ترك نظرية عمود الشعر فضفاضة واسعة ، لا تميل إلى التحكم ، ولا إلى إلزام الشعراء بطريق واحد مرسوم لا ينبغى أن يتجاوزوه ، وإنما ترك الحرية الأدبية لهم جميعا ، فمن شاء أن يكون من أنصار الفريق الأول كان ، ومن شاء أن يكون من أنصار الفريق المقابل كان ، والفريق الأول يتجمع حول : « أحسن الشعر أصدقه » والفريق الثانى يتجمع حول « أحسن الشعر أكذبه » وأقطاب المذهب الأول هم الآمدى والجرجانى وابن طباطبا ، ومن سايرهم ، واقطاب المذهب الثانى هم قدامة ومؤيدوه ، أما المذهب الثالث فقد يكون المرزوقى هو رائده والداعى إليه .

وبقيت نظرية عمود الشعر تسع كل الشعراء السابقين ، فلم يخرج عنها شاعر ، لا أبو تمام ولا المتنبى ، ولا البحترى ، ولا ابن الرومى ، اللهم إلا فى مقطوعات أو أبيات لا تمثل انفصاله عن هذه النظرية ، ولا معاداته لها ، ولا بغضه إيّاها .

ونستطيع أن نقول : إنه لا يوجد شاعر عربى معاصر إلّا وقد تأثر بهذه النظرية لونا من التأثر ، يدل على ذلك وجوده الشعرى ، وما تجود به قريحته من إنتاج ، أما أن يخرج عليها خروجا مطلقا فذلك مالا نعتقد وجوده فى شاعر قط ، مهما يكنْ من شأن التجديد والمجدّدين .

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : إحسان عباس : ٤٠٨

فهرس الموضوعات

طبع ورواية وذكاء ودربة ــ الدكتور مندور فى مقارنة بين الآمدى والجرجانى والشاعر الفرنسى « اندريه شينيه » .

* الدكتور عبد المجيد عابدين فى رأى يصلح أن يكون مثالا لمذهب كل من الآمدى والجرجانى فى النظر إلى الشعر ــ الطبع والصنعة عند الجرجانى ــ فكرة القاضى الجرجانى فى ربط الفن بالمرئيات والدكتور محمود الربيعى ــ رأينا .

خامسا : الفصل الرابع

مبادىء عمود الشعر بين الجرجانى والمرزوقى : من ص ١٣١ إلى ص ٢٦١

النص : وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن ..... الخ

مبادىء عمود الشعر عند الجرجانى ــ نص المرزوقى ــ ما يشترك فيه المرزوقى مع الجرجانى من المبادىء ــ ما ينفرد به ــ العقل الصحيح والفهم الثاقب عند المرزوقى ــ جزالة اللفظ واستقامته ــ الارتباط الوثيق بين اللفظ والمعنى عند ابن رشيق ــ ما ذهب إليه الجاحظ ــ ابن سنان الخفاجى ــ وفصاحة الألفاظ ــ اللغة العربية فى تقسيم حروفها مهيأة لأن تكون لغة شاعرة عند العقاد ــ تستكرم الكلمة بانفرادها عند المرزوقى لخصائص فى حروفها ــ الاصابة فى الوصف عند الجرجانى ــ الإصابة فى الوصف عند المرزوقى ــ المقاربة فى التشبيه ــ موقف الآمدى من الاستعارة ــ نظرة الرمّانى فى مقاربة التشبيه ــ دور المرزوقى فى مقاربة التشبيه ــ التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ــ قضية الوحدة العضوية ــ مع الجاحظ ــ مع ابن قتيبة ــ مع ابن طباطبا ــ مع الحرجانى ــ مع الحاتمى مع العقاد ــ العقاد وابن الرومى ــ ابن الرومى وعمود الشعر ــ رأى الدكتور عز الدين اسماعيل فى وحدة القصيدة ــ رأينا ــ رأى الدكتور عبد القادر القط ــ رأى الدكتور محمد النويهى ــ معنى خلود الأدب القديم ــ أحسن الشعر اصدقه ــ أحسن الشعر أكذبه ــ أحسن الشعر أقصده ــ المرزوقى دليل على عصره .

مراجـــع

مرتبة عناوينها

أولا

الكتـــب :

(أ)

١ ــ ابن الرومى : حياته من شعره : للأستاذ عباد محمود العقاد : المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة (١٣٩٠هـ ــ ١٩٧٠ م)

٢ ــ الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر : للدكتور عبد القادر القط ــ مكتبة الشباب بالمنيرة ــ القاهرة (١٩٧٨ م)

٣ ــ أخبار أبى تمام لأبى بكر الصولى ــ تحقيق وتعليق خليل عساكر وآخرين : المكتب التجارى للطباعة والنشر

٤ ــ الأسس الجمالية فى النقد العربى : للدكتور عز الدين إسماعيل : دار الفكر العربى .

٥ ــ أفكار ومواقف : للدكتور زكى نجيب محمود ــ دار الشروق ــ القاهرة .

٦ ــ أمالى الشريف المرتضى .

(ب)

٧ ــ البلاغة تطور وتاريخ : للدكتور شوقى ضيف : دار المعارف . القاهرة .

٨ ــ البيان والتبيين للجاحظ : تحقيق وشرح عبد السلام هارون : القاهرة .

٩ ــ بين شاعرين محدّدين : ايليا أبى ماضى وعلى محمود طه المهندس للدكتور عبد المجيد عابدين ــ بيروت .

(ت)

١٠ ــ تاريخ النقد الأدبى عند العرب للدكتور إحسان عباس ــ بيروت .

١١ ـــ تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى : للدكتور محمد زغلول سلام ـــ دار المعارف القاهرة .

١٢ ـــ تجديد ذكرى أبى العلاء للدكتور طه حسين : دار المعارف ـــ القاهرة .

١٣ ـــ تطور الأدب الحديث فى مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب العالمية الثانية : للدكتور احمد هيكل : دار المعارف ـــ القاهرة .

(ث)

١٤ ـــ الثابت والمتحوّل : بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب : أودنيس : بيروت .

١٥ ـــ ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن : تحقيق وتعليق الاستاذين محمد خلف الله وزغلول سلام : دار المعارف ـــ القاهرة .

(ج)

١٦ ـــ جمهرة أشعار العرب للقرشىّ : تحقيق الأستاذ على البجاوى : دار نهضة مصر للطبع والنشر ـــ القاهرة .

(ح)

١٧ ـــ حديث الأربعاء للدكتور طه حسين : دار المعارف ـــ القاهرة .

١٨ ـــ الحيوان للجاحظ : تحقيق فوزى عطوى ـــ بيروت .

(خ)

١٩ ـــ خليل مطران : للأستاذ إيليّا الحاوى : بيروت .

٢٠ ـــ خليل مطران : للدكتور محمد مندور ـــ مكتبة نهضة مصر بالقاهرة .

(س)

٢١ ـــ سرّ الفصاحة لابن سنان الخفاجى : شرح وتحقيق الاستاذ عبد المتعال الصعيدى ـــ القاهرة .

(ش)

٢٢ ــ شرح ديوان المتنبى للبرقوق : دار الكتاب العربى ــ بيروت .
٢٣ ــ شرح ديوان الحماسة للمرزوقى : لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة .
٢٤ ــ شرح المعلقات السبع للزوزنى : المكتبة التجارية الكبرى ــ القاهرة .
٢٥ ــ الشعر الجاهلى : منهج فى دراسته وتقويمه : الدار القومية للطباعة والنشر ــ القاهرة .

٢٦ ــ الشعر والشعراء لابن قتيبة : تحقيق وشرح الاستاذ احمد محمد شاكر . دار المعارف ــ القاهرة .

(ص)

٢٧ ــ الصورة الأدبية : للدكتور مصطفى ناصف ــ مكتبة مصر ــ القاهرة .

(ط)

٢٨ ــ طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلّام : تحقيق محمود محمد شاكر : مطبعة المدنى ــ القاهرة .

(ع)

٢٩ ــ العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده : تحقيق الإستاذ محمد محيى الدين عبد الحميد ــ المكتبة التجارية الكبرى ــ القاهرة .

(ف)

٣٠ ــ فى الأدب الحديث : للأستاذ عمر الدسوقى : دار الفكر العربى : القاهرة .
٣١ ــ فى الأدب والنقد : للدكتور محمد مندور : لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة .

٣٢ ــ فصول من النقد عند العقاد : تقديم محمد خليفة التونسى ، مكتبة الخانجى ــ القاهرة .

٣٣ ــ فن الأدب للأستاذ توفيق الحكيم : مكتبة الآداب ــ القاهرة .

٣٤ ــ فن الاستعارة : للدكتور احمد عبد السيد الصاوى ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الاسكندرية .

٣٥ ــ الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : للدكتور شوقى ضيف : دار المعارف ــ القاهرة .

٣٦ ــ فى فلسفة النقد : للدكتور زكى نجيب محمود : دار الشروق ــ القاهرة .

٣٧ ــ فى الميزان الجديد : للدكتور محمد مندور : لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة .

٣٨ ــ فى نقد الشعر : للدكتور محمود الربيعى : دار المعارف ــ القاهرة .

(ق)

٣٩ ــ القاضى الجرجانى : للدكتور احمد احمد بدوى : دار المعارف ــ القاهرة .

٤٠ ــ القاموس المحيط للفيروز ابادى : مصطفى البابى الحلبى ــ القاهرة .

٤١ ــ القضايا الأدبية والفنية فى شرح المرزوقى لديوان الحماسة : للدكتور فتحى محمد ابو عيسى ــ دار المعارف ــ القاهرة .

٤٢ ــ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : للدكتور محمد زكى العشماوى : الهيئة المصرية العامة للكتاب : فرع الإسكندرية .

٤٣ ــ قضية الشعر الحديد : للدكتور محمد النويهى : معهد الدراسات العربية العالية ــ القاهرة .

(ك)

٤٤ ــ كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر : لأبى هلال العسكرى : تحقيق الأستاذين على محمد البجاوى ، ومحمد ابو الفضل ابراهيم ــ عيسى البابى الحلبى ــ القاهرة .

(م)

٤٥ ــ محمود سامى البارودى : شاعر النهضة : للدكتور على الحديدى : مكتبة الانجلو المصرية .

٤٦ ـــ محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى : للدكتور محما
الدراسات العربية العالية بالقاهرة .

٤٧ ـــ مشكلة المعنى فى النقد الحديث : للدكتور
الشباب : ١٩٦٥ م القاهرة .

٤٨ ـــ مقالات فى النقد الأدبى : للدكتور محـ
القاهرة .

٤٩ ـــ مع المتنبى : للدكتور طه حسين : دار المعارف
٥٠ ـــ الموشح للمرزبانى : جمعية نشر الكتب العربية
٥١ ـــ الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى : تحقيق الا ـــ
المعارف بالقاهرة .

(ن)

٥٢ ـــ نصوص من النقد العربى : للدكتور محمود الربيعى : دار المعارف بالقاهرة .
٥٣ ـــ نظرية المعنى فى النقد العربى للدكتور مصطفى ناصف : دار القلم بالقاهرة .
٥٤ ـــ النقد الأدبى الحديث : للدكتور محمد غنيمى هلال ـــ بيروت .
٥٥ ـــ نقد الشعر لقدامة بن جعفر : تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ـــ
القاهرة .

٥٦ ـــ النقد المنهجى عند العرب : للدكتور محمد مندور : دار نهضة مصر للطبع
والنشر ـــ القاهرة .

٥٧ ـــ النقد والناقد : للدكتور فتحى احمد عامر : منشأة المعارف بالاسكندرية .

(ل)

٥٨ ـــ اللغة الشاعرة للأستاذ عباس محمود العقاد : مكتبة غريب بالقاهرة .

(و)

٥٩ ـــ الوساطة بين المتنبى وخصومه : للقاضى الجرجانى : تحقيق وشرح الاستاذين
محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى : عيسى البابى الحلبى ـــ
القاهرة .

الكتب المترجمة :

٦٠ ـــ تاريخ الأدب العربى : بروكليمان : ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار : دار المعارف بالقاهرة .

٦١ ـــ حياة توماس هاردى : فلورنس اميلى : ترجمة عثمان نوية ، مراجعة مصطفى حبيب ـــ الألف كتاب .

٦٢ ـــ فن الشعر لأرسطاطاليس : ترجمة وشرح وتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى ـــ بيروت .

٦٢ ـــ كتاب الخطابة لأرسطاطاليس : ترجمة وتقديم وتحقيق الدكتور ابراهيم سلامة ـــ مكتبة الانجلو المصرية .

٦٤ ـــ نظرية الأدب : رينيه وليك واوستن وارين : ترجمة محيى الدين صبحى والدكتور حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق .

٦٥ ـــ منهج البحث فى تاريخ الآداب ، بقلم لانسون : ترجمة الدكتور محمد مندور : دار العلم للملايين ـــ بيروت .

مقـــالات :

٦٦ ـــ ابن طباطبا : ناقد عربى قديم : للدكتور احمد احمد بدوى : مجلة العربى بالكويت ـــ العدد ٧٧ ـــ ابريل ١٩٦٥ م .

٦٧ ـــ قضية اللغة فى الشعر : للدكتور احمد كمال زكى : محلة الفيصل السعودية ، العدد ٥٩ ـــ مارس ١٩٨٢ م .

٦٨ ـــ اللغة والثقافة : للدكتور محمد عزيز الحبابى : مجلة مجمع اللغة العربية شوال ١٣٩٢ هـ نوفمبر ١٩٧٢ م .

ثانيا : المراجع الأجنبية

69 - I.A. Richards , Principles of Literary Criticism . London . 1928 .
70 - I.A. Richards , Practical Criticism . A. study of Literary Judgment. 1929 .
71 - Frank Palmer , Grammar The English L Book Sociaty . and Penguin Book 1979 .
72 - Words Worth , Appendix on Poetic Diction in English Critical Essays . ed ., Anglo Egyption Book Shop . Cairo . 1974 .

رقم الايداع ٨٥/٤٤٥٩
الترقيم الدولى ٩ ــ ٢٠٨ ١٠٣ ــ ٩٧٧ ISBN